УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ ИМЕНИ И. Н. УЛЬЯНОВА

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Том XV *Выпуск IV*

УЛЬЯНОВСК
1960 год.

УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ ИМЕНИ И. Н. УЛЬЯНОВА

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Том XV *Выпуск IV*

УЛЬЯНОВСК
1960 год.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

доц. **П. С. Бейсов** — ответственный редактор

Члены: доц. **С. П. Захаров**

доц. **А. Ф. Кулагин.**

А. С. ГАЛЯВИН

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЗАОСТРЕНИИ В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 20-х ГОДОВ

За последнее время заметно усилился интерес советских литературоведов к проблеме художественного заострения в искусстве. Появились теоретические работы, статьи, возникли споры и творческие дискуссии. К сожалению, целый ряд важных вопросов остается нерешенным и мало исследованным. Изучение русской советской поэзии 20-х годов, безусловно, может дать более ясные и определенные ответы на многие вопросы эстетического порядка. В значительной степени этому поможет анализ особенностей сатирического творчества советских поэтов 20-х годов.

Целью настоящей работы является прежде всего раскрытие понятия художественного заострения в искусстве. Основной раздел посвящен сатирическому заострению в русской советской поэзии 20-х годов. При этом автор обращает главное внимание на решающее значение мировоззрения и мастерства художника, выражение эстетического идеала, на связь сатирических произведений с жизненным материалом, многообразие художественных средств сатиры. В этом плане ведется исследование и делаются некоторые обобщения и выводы.

I.

Известно, что А. М. Горький в своих высказываниях и статьях о литературе неоднократно подчеркивал, что задача литературы состоит не только в том, чтобы отражать столь быстро преходящую действительность, общезначимое и типичное сего дня. Задача литературы, указывал он, состоит и в том, чтобы раздувать искры нового в яркие огни, заглянуть в завтрашний день, предвидеть будущее, научиться «смотреть на настоящее из будущего». Возвыситься над повседневностью и увидеть, оценить все происходящее с высоты коммунистического идеала, но при этом не отрываясь от самой действительности, обнаруживая тенденции ее развития, — таковы важнейшие

условия творчества писателя-реалиста в представлении Горького. Именно этим обусловлено, главным образом, типическое в искусстве, создаваемое художником на основе преувеличения. Под художественным преувеличением в искусстве Горький понимал сам процесс типизации, отбора и обобщения наиболее существенных фактов и явлений действительности, воплощение их в конкретно-чувственной форме, в ярких индивидуализированных образах — типах. Все это неразрывно связывалось Горьким с творческой фантазией и художественным вымыслом. «Мало наблюдать, изучать, знать, необходимо еще и «выдумывать», «создавать», — писал он[1] и не представлял искусства, «художественности» без «вымысла».

Художественное заострение в реалистическом искусстве служит наиболее глубокому и правдивому раскрытию жизненных явлений, человеческих судеб и поступков, полноте выражения **общего** в **единичном,** как справедливо отвечает Е. Добин в своей статье «Заострение в сюжете»[2]. О сущности заострения художественного образа высказывается В. А. Разумный в своей книге «Проблема типического в эстетике» (1955). **Он определяет художественное заострение, как сознательное усиление и преувеличение какой-либо одной, наиболее существенной, типичной характеристики образа** [3]. А. Н. Дремов в своей книге «О художественном образе» (1956 г.), отстаивая горьковское понимание художественного преувеличения, подчеркивает значение этого понятия как общего свойства искусства, связанного с желанием представить обобщение в наиболее выразительной конкретно-чувственной форме[4].

Однако подобные определения, хотя и дают основу для дальнейшего изучения проблемы, далеко неполно раскрывают сущность художественного заострения, особенно в области поэтического творчества.

Поэзия, как известно, имеет свою специфику. Стихотворная организация речи требует исключительной емкости слова, сжатости и точности выражения, афористичности. Необходимость эмоционального воздействия стиха на читателя обусловливает яркость и новизну метафор, эпитетов, сравнений и других художественных средств, с помощью которых рисуются поэтические образы, передаются человеческие чувства и настроения, отражающие на сугубо личное и чисто субъективное,

[1] М. Горький. Соч., т. 24, М., Гослитиздат, стр. 330.
[2] «Новый мир», 1955, № 3.
[3] В. А. Разумный. Проблема типического в эстетике, 1955, Госполитиздат, стр. 168.
[4] А. Н. Дремов. О художественном образе, 1956, М., СП, стр. 111.

но социально значимое, общечеловеческое. Мощь фантазии поэта, его способность изображать реалистические образы, крепко связывать друг с другом разнородные вещи лежит в основе поэзии.

Поэзия преимущественно стремится воздействовать на читателя или слушателя не обстоятельным описанием или объяснением каких-либо событий и явлений действительности, а тем, чтобы раскрыть внутреннюю глубину выражения, переживания. Образность языка, ритмическая гармония, взволнованная интонация, эмоциональная насыщенность — все это является основой и неотъемлемым качеством стихотворной речи, поэтических произведений.

Даже эпические стихотворные произведения в значительной мере пронизываются переживаниями поэта, не говоря уже о том, что само повествование эмоционально более насыщено, чем в прозаической вещи. Для обрисовки тех или иных характеров, образов поэт использует также самые яркие и точные выражения, слова, наиболее выпукло подчеркивает, выделяет отдельные детали. И все это должно быть сжато и закончено при условии сохранения эмоциональной напряженности, в пределах ритмического строения речи, интонационного разнообразия. Не случайно, поэтому реалистическая символика, метафоризация, гиперболизация, олицетворение и овеществление играют в поэзии исключительно важную роль. Без этих средств трудно выразить «весомо» и «зримо» чувства и настроения поэта, вызванные общественными событиями.

Вспомним, как юный Пушкин сумел выразить свои патриотические чувства в оде «Вольность» (1817), в послании «К Чаадаеву» (1818), в «Деревне» (1819). Следуя верности изображения жизни, «истинности чувств», поэт воплотил идейность и страстный обличительный пафос в конкретных образах, созданных с помощью различных средств художественной выразительности. Все основано на строго определенной и целенаправленной системе эпитетов, метафор, сравнений. Контрастное сопоставление внешних картин природы с господством крепостнических отношений в деревне позволило Пушкину вскрыть всю глубину социального неравенства, жестокости и бесчеловечности позорной системы рабства.

В поэзии Пушкина часто встречается реалистическая символика. Она, безусловно, служит наглядности изображения, передаче сущности явлений посредством таких образов-символов, которые обладают наибольшим эмоциональным воздействием на читателей. В связи с этим напомним лишь такие стихо-

творения, как «Кинжал», «Туча», «Арион», «Узник» и др. Нельзя не видеть глубокой реалистической сущности и в пушкинских сказках, легендах, балладах.

Во многих его стихотворениях **художественное заострение является** не чем иным как **концентрированным выражением типических черт, чувств и мыслей передовых людей своего времени, усилением и подчеркиванием их различными художественными средствами и приемами,** от простого, но выразительного эпитета до аллегоричности образа. Причем следует заметить, что Пушкин расширял границы типического отражения общественных событий и явлений, смело вводил в лирику социальные мотивы и публицистику. Впоследствии опытом Пушкина с успехом пользовались М. Лермонтов и Н. Некрасов.

Образ дубового листка, оторвавшегося «от ветки родимой», гонимого бурей и нигде не обретшего пристанища, сравнение судьбы поэта со старым кинжалом, образ одинокого утеса—великана и многие другие образы, созданные Лермонтовым с помощью разнообразнейших изобразительных средств, со всей убедительностью показывают, что **художественное заострение обусловлено самим душевным состоянием поэта, складом его мышления.**

В поэзии Некрасова раскрылись еще более широкие возможности типического отражения явлений действительности, ибо он сознательно избрал основной темой своего творчества жизнь народа, его страдания и борьбу. Сквозь мрачную действительность крепостнической России Некрасов провидел светлое будущее своего народа. И это нашло свое отражение в певучих и грустно-раздольных стихах.

Все характерное и существенное поэт воплощал в живых художественных образах. «На Волге», «Плач детей», «Железная дорога», «Песни о свободном слове», «Песня о труде» рисуют каторжный и подневольный труд. Выразительно и точно представлены образы тружеников. А сколько нарисовано Некрасовым запоминающихся образов, обитателей «петербургских углов», крестьян, русских женщин, детей, страдающих от неволи и беспросветной нужды. И вместе с этим поэт сатирически изобразил целую галерею представителей господствующих классов, ведущих паразитический образ жизни. Все пошлое и низменное подчеркнуто с особой силой выразительности. В целях наиболее резкого разоблачения отрицательных персонажей поэт нередко использовал прямую речь, передающую низменные помыслы и страсти «героев». Так разоблачены некий Филантроп («Филантроп»), «Фельетонная букашка» (в

«Песнях о свободном слове»), ханжа и лицемер («Нравственный человек»), помещик и поп (в поэме «Кому на Руси жить хорошо») и др. Все художественные средства Некрасов подчинял задаче глубокого, правдивого изображения жизненных явлений, чтобы возбудить в читателях ненависть к угнетателям и стремление бороться за свободу и счастье. Он писал для народа и потому находил новые поэтические формы, художественные образы, желал удовлетворить запросы массового читателя, а не любителей и ценителей «чистого искусства».

Художественное заострение приобретает еще большее значение в сатирическом творчестве. Сатира как особый род литературы[1] имеет свой объект, а именно — все отрицательное и отживающее в жизни, низменное, пошлое, что мешает продвижению общества вперед, осуществлению передовых общественных идеалов. Именно с этим и связан процесс сатирической типизации. Сатира призвана обнаруживать и поражать социальные пороки в самом их корне главным образом с помощью смеха, одного из самых сильных орудий, как говорил Герцен, против всего того, что отжило и еще держится важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых[2].

Политически целеустремленное гневное осмеяние отрицательных социально-опасных явлений общественной жизни — основная задача сатиры. Отсюда вытекает ее специфика и художественное своеобразие. Писатель-сатирик сосредотачивает свое внимание на обнаружении порочного, вредного и стремится изобразить это в художественных образах наиболее наглядно и выпукло, по выражению Маяковского, под «увеличительным стеклом», подчеркнуто с особой силой. Он проявляет свое подлинное сатирическое дарование при том условии, если насыщает произведение глубоким остроумием, различными оттенками иронии и юмора. И в то же время оптимистически смотрит на жизнь, ясно видит перспективы ее развития, твердо стоит на позиции передового общественного идеала. Авторское отношение к изображаемым явлениям жизни в сатире выступает открыто, обнаженно, так как затрагиваются острые политические вопросы, судьбы целого общества. Писатель-сатирик не может скрывать своих истинных взглядов под личиной каких-

[1] В советском литературоведении более или менее определенно утвердилось мнение о том, что сатира — это особый род литературы, синтезирующий в себе признаки других родов. Проф. Эльсберг, вместе с тем, одновременно рассматривает сатиру и как особый идейно-художественный принцип отражения жизни (см. его кн. «Вопросы теории сатиры», изд. СП, 1957, стр. 9, 27, 32-34).

[2] См. А. И. Герцен. Полное собрание соч. т. IX, стр. 118.

либо вымышленных персонажей и рассказчиков, иначе он рискует скатиться на бездушное издевательство над явлениями общественной жизни и этим вызвать законное возмущение читателей.

Сатира по своей природе публицистична, всегда политически насыщена, злободневна и актуальна. В классовом антагонистическом обществе она расшатывает прогнившие государственные устои, в нашем социалистическом обществе, наоборот, служит одним из многочисленных средств укрепления, цементирования общественного и государственного строя. В этом состоит важнейшая особенность новаторской сущности советской сатиры, чем обусловлено все многообразие сатирических приемов и средств, специфический подход советских писателей-сатириков к изображению и оценке отрицательных явлений жизни нашего общества. Делается это от лица народа, в защиту его интересов, с глубокой политической проницательностью. В сатирическом произведении, если не прямо, то косвенно, в подтексте должны постоянно чувствоваться светлая струя жизни, эстетический идеал, биение благородного сердца писателя — политика и художника, беззаветно преданного народу, Коммунистической партии и ее высоким идеям. В советской сатире не должно быть места какому-либо произволу в преувеличении отрицательных явлений нашей жизни, ибо это, как правило, может легко перерасти в клевету на социалистическое общество. Исключительная способность соблюдать должную меру в художественном заострении, безошибочно определять подлинную жизненную правду — об этом всегда нужно помнить советскому сатирику. **Специфика сатиры в том и состоит, что она основана на сгущении красок, на построении таких художественных образов, определяющие качества которых зачастую подчеркиваются признаками вещественности, автоматизма, животности и кукольности**[1]. В то же время сатира не исключает и глубокого психологического анализа, для чего имеются неисчерпаемые возможности[2]. Художественные средства в сатире пронизаны бичующим юмором, иронией, сарказмом, что создает особый колорит, совершенно отличный от обычного произведения несатирического плана. Художественное заострение в сатире никогда не может быть простым техническим приемом, оно органически связано с самим мышлением и творческой фантазией писателя-сатирика, с его идейной целеустремлен-

[1] См. Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. Изд. СП, 1957, стр. 369—395.

[2] Об этом очень подробно говорится во 2-й части книги Эльсберга Вопросы теории сатиры, стр. 246—279.

ностью, с самим процессом типизации. И если есть в сатирических образах нарушения бытовой достоверности, внешней формы, а это часто бывает в сатире, то необходимо прежде всего видеть в них внутреннюю сущность, соответствующую реальной жизни. На это неоднократно указывал М. Е. Салтыков-Щедрин, когда ему приходилось разъяснять истинный смысл целого ряда сатирических образов своих произведений. Он выступал против надуманных, произвольных преувеличений, не соответствующих сущности явлений, истине и жизненной правде. В своем творчестве он широко пользовался различными средствами преувеличения, которые в сущности были иносказанием.

Практика реалистического искусства показывает, что важна истинная художественная правда, вовсе не исключающая правдоподобия как соответствия отраженных явлений действительности формам самой жизни. Подлинно реалистическое искусство не ограничивается обычным правдоподобием, а идет дальше, проникает в глубины жизни и отражает сущность явлений, выходя за пределы бытовой достоверности. Именно такой путь ведет к художественной правде, отражающей объективную истину в процессе ее развития. И этим целям служат реалистическая гипербола, гротеск и другие средства художественного заострения.

Возникший среди советских литературоведов спор о роли художественного преувеличения (после статьи А. Бушмина «О художественном преувеличении», помещенной в «Литературной газете» от 7 января 1956 г.) пока еще не дал определенных результатов. Однако уже сейчас вполне ясно, что этот вопрос нельзя рассматривать в отрыве от общей проблемы типизации в искусстве. Сведение художественного преувеличения только к особому приему, с помощью которого видоизменяются (преувеличиваются) внешние формы предметов и явлений, слишком ограничивает, сужает данную проблему. Заслуга А. Бушмина состояла в том, что он резко полемически выступил в нашей печати против попыток некоторых деятелей искусства и литературы оправдать понятием преувеличения субъективные искажения жизни в произведениях искусства. Однако он не смог всесторонне рассмотреть художественное преувеличение как основу типизации, внес известную путаницу в данный вопрос, трактуя его в пределах художественного приема и в по-

лемическом увлечении отрицая важное значение гиперболы и гротеска в искусстве[1].

Ошибочные положения статьи А. Бушмина были подвергнуты в свое время обстоятельной критике на страницах «Литературной газеты» и журналов «Звезда» и «Октябрь»[2]. Проблеме художественного преувеличения большое внимание уделил Я. Эльсберг в своей книге «Вопросы теории сатиры». Его высказывание о том, что не каждое преувеличение в литературе следует понимать буквально, что часто в преувеличении важны вовсе не «внешние формы» его, а мысль, в них вложенная, роль этого преувеличения как иносказания, — напомнило известные слова Салтыкова-Щедрина и вносило определенную ясность в трактовку данной проблемы.

Может показаться, что понятие художественного заострения тождественно понятию типизации в искусстве и поэтому, дескать, нет необходимости им пользоваться, лучше отказаться от него во избежание путаницы. Но подобные мнения, хотя на первый взгляд и имеют под собой некоторые основания, далеко несостоятельны. Постараемся разобраться в этом и выразить более определенное мнение по этому вопросу.

На наш взгляд, типизация в искусстве и литературе по своей сущности более широкое и всеобъемлющее понятие, охватывающее собой весь процесс глубокого изучения жизни художником с определенных мировоззренческих позиций, процесс тщательного отбора существенных явлений жизни и непосредственного воплощения их, в зависимости от силы и своеобразия таланта, в конкретно-чувственной форме, индивидуализированных образах. Последнее не изолировано от всего процесса типизации, но в еще большей степени неразрывно связано с творческой фантазией, вымыслом, немыслимо без концентрации и синтеза существенных черт в одном целом, без усиления и подчеркивания основного и преобладающего в образе, а также ряда важных деталей, контрастных особенностей и т. д. Именно тогда, **когда творческая фантазия становится активнейшим двигателем творческого процесса,** художественное заострение

[1] Он прямо, например, заявил, что: «В наше время преувеличение тем лучше, тем художественнее, чем меньше оно похоже на преувеличение, чем меньше оно выражается во внешних формах». («Лит. газета», от 7 января 1956 г.). А. Бушмин упорно отстаивает эту точку зрения и в своей книге «Сатира Салтыкова-Щедрина» (изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 487).

[2] См. В. Назаренко — ст. «Вместе с водой не выплеснуть ребенка» («Лит. газета» от 12 июля 1956 г.), А. Нинова — «О художественной правде» («Звезда», 1956 г., № 9), В. Щербины — «Типическое и индивидуальное» («Октябрь», 1960, № 2).

как **основа типизации и одновременно** как **совокупность целого ряда приемов и средств** приобретает решающее значение. Процесс типизации в это время продолжается, но качественно меняется. Это новое качество и определяется художественным заострением.

Итак, понятие типизации в искусстве **не тождественно** понятию художественного заострения. Их органическое единство, взаимосвязь и взаимообусловленность обнаруживаются в процессе создания художественных образов, когда **творческая фантазия** приобретает **наибольшую активность,** прямо и непосредственно связана с переработкой материала действительности в соответствии с идейно-художественным замыслом и мировоззрением художника.

Художественное заострение можно считать преувеличением в искусстве лишь в смысле характера и особенностей самого творческого процесса типизации. Преувеличение же в смысле изменения внешней формы, размеров предметов и явлений (в количественном и качественном отношениях) — один из художественных приемов — гипербола, противоположная литоте (преуменьшению количественных и качественных сторон предметов и явлений). Во избежание путаницы в объяснении эстетической сущности искусства, видимо, **целесообразнее употреблять понятие художественного заострения,** подразумевая под ним одновременно основу типизации и совокупность художественных приемов и средств, служащих реалистическому изображению явлений действительности в концентрированном виде, с усилением и подчеркиванием существенных особенностей, черт и деталей.

С понятием художественного заострения связаны не всякие художественные средства и приемы. Например, к ним нельзя причислять абстрактную символику, такие тропы, которые отражают произвол оторванной от реальной действительности фантазии художника. Но вместе с этим, нельзя считать средствами художественного заострения и такие, которые, хотя и реальны по своей сущности, но архаичны ,избиты и невыразительны или произвольны по отражению признаков и связей различных предметов и явлений действительности. Также мы не можем связывать с художественным заострением средства выразительности, не отражающие внутренней, реалистической основы произведения, органически не связанные с ним. Подобные средства обычно служат ложным украшением, орнаментом.

Таким образом, можно дать более или менее обобщенное определение понятия художественного заострения. Под ним

следует понимать сам **процесс и способы концентрированного воплощения, усиления и подчеркивания в художественных образах отобранных и осмысленных художником существенных явлений действительности, при участии творческой фантазии и в соответствии со спецификой таланта и мировоззрения. Художественным заострением как основой типизации определяются все элементы композиции и сюжетного раскрытия характеров, художественные приемы создания образов, выражения чувств и переживаний с целью наибольшего эмоционального воздействия на читателя.**

Важнейшими средствами художественного заострения являются: реалистическая символика, метафоризация, гиперболизация, олицетворение и овеществление, а также аллегория и иносказание, риторические фигуры.

Для раскрытия эстетической сущности художественного заострения требуется привлечение и изучение богатейшего наследия русской и советской литературы. Особый интерес вызывает русская советская поэзия 20-х годов. Анализ творчества В. Маяковского, Д. Бедного и других советских поэтов 20-х годов, безусловно, поможет глубже уяснить и понять проблему художественного заострения вообще и сатирического заострения в частности.

II.

Изучение вопроса о художественном заострении в русской советской поэзии 20-х годов требует конкретно-исторического подхода с учетом сложности путей ее развития, разнообразия творческих индивидуальностей и художественных стилей.

Так, мы обязаны правильно оценить революционный пафос и романтическую восторженность послеоктябрьских стихов А. Блока и В. Брюсова. И в поэме «Двенадцать» (1918), и в «Скифах» (1918) А. Блок по своему отразил нахлынувший поток революционных событий. Не познав великой организующей силы большевистской партии и рабочего класса, не увидев созидательных начал революции, поэт воспел разрушительную стихию народного восстания. В его представлении это были буря, очистительный ветер, сметавшие со своего пути все обветшалое и прогнившее.

Крушение старого мира — «пса паршивого» рисовалось как возмездие за попрание человеческих прав и справедливости. Не случайно, Блок нашел высшее моральное оправдание действий двенадцати красногвардейцев в образе Христа,

призывал раздуть «на горе всем буржуям мировой пожар», уповая при этом на божье благословение. Поэтическое воображение рисовало Россию в виде колоссального мифического существа — Сфинкса со взглядом ненависти и любви, скорби и ликования. Такой символический образ был слишком далек от революционной действительности. Груз идеалистического символизма, отсутствие пролетарского мировоззрения помешали Блоку, несмотря на все его плодотворные попытки, отразить во всей полноте революционные события. Блоковские стихи содержат художественное заострение, но оно слабо связано с реалистической типизацией, насыщено отвлеченной условностью и религиозно-мистическими мотивами.

Поэтические средства В. Брюсова оказались ближе к реализму в изображении революционных событий. «Всех впереди, страна-вожатый, над мраком факел ты взметнула, народам озаряя путь», — писал он в стихотворении «Россия» (1920), определив великое историческое значение русской революции. Поэт осознал ее созидательную сущность, вдохновенно пел гимны труду, восхищался кипучей энергией революционного народа. В Ленине он увидел народного вождя, великого «кормчего мировой истории», воплощение «воль миллионных» и «надежд земных осуществленье».

И все же послеоктябрьские стихи В. Брюсова не отразили новой жизни в реалистически конкретных образах. Правда, нужно учитывать при этом не только ограниченность мировоззрения поэта, особенности его таланта, выросшего в русле символизма, но и те конкретно-исторические условия, в которых создавались произведения. Нельзя, например, не согласиться с утверждениями проф. Л. И. Тимофеева о том, что в то время «трудно было бы предположить возможность широкого и разностороннего отражения в литературе потока революционных событий», так как «в самом ходе событий еще трудно было уловить закономерности в связи явлений и логику в их развитии».[1]

Прошедшая сквозь горнило гражданской войны новая плеяда советских писателей и поэтов тоже испытала немало трудностей и неудач в своем творчестве. Некоторую часть поэтов охватили чувства растерянности при виде «серых» будней мирной жизни и лавчонок нэпманов. «Как я стану твоим поэтом, коммунизма племя, если крашено рыжим цветом, а не красным — время?», — вопрошал поэт Н. Асеев.

[1] Л. И. Тимофеев. Пути русской литературы после Октября (20—30-е годы). Известия Академии наук СССР, отделение литературы и языка, 1957, том XVI, вып. 5, стр. 146.

В первые годы нэпа многие советские поэты не могли ещё найти нужного направления в своем творчестве, правильно подойти к оценке явлений жизни, связанных с новой экономической политикой; им было трудно запеть по-новому, взять верный тон. Поэты «Кузницы»[1] продолжали рваться вперед и ввысь, «к новым солнцам и мирам». Космизм, планетарность и абстрактное изображение индустриального труда были чужды будничной созидательной жизни страны.

«Мы пьем вино из доменных печей, у горнов страсти наши закаляем», — писал Вас. Александровский в стихотворении «Мы» (1921). Подобными заклинаниями были насыщены многие стихи поэтов «Кузницы». Шум и грохот машин, лязг железа, заводские гудки, удары молота о наковальню, шипение расплавленного металла — все это заслонило живых людей, тружеников, их настоящие человеческие мысли, чувства и дела.

И все же среди пролетарских поэтов было немало талантливых и оригинальнейших выразителей дум и чаяний передовой части трудящихся. Они отразили своеобразный колорит революционной эпохи, первых лет советской власти, искренне и вдохновенно пели гимны революции, рабочему классу, труду, освобожденному от оков капитала. В стихах целого ряда поэтов «Кузницы» мы обнаруживаем подлинную лирику, выражение неповторимых новых чувств, душевных переживаний людей, боровшихся за победу революции. Уже в 1922 году И. Садофьев заговорил о романтике трудовых будней и призывал поэтов воспеть это в стихах, «простой человеческой речью рассказать о великой борьбе» («Разворот героики»).

Тенденция сближения поэзии с действительностью, первые попытки изобразить жизненные процессы в реалистически конкретных образах проявились и в творчестве Мих. Герасимова. Ярким примером этого служит его стихотворение «Жнитво» (1924). Молодая крестьянка увлечена работой, ей некогда встретиться даже со своим любимым. Снопы ей кажутся живыми младенцами, которых так и хочется пеленать, баюкать «с материнской негой». Сколько теплоты, настоящего чувства вложено в это стихотворение. Образ молодой крестьянки встает перед глазами читателя во всей своей неподкупной красе и человечности. Позднее Мих. Герасимов в ряде стихотворений реалистически изобразил коллективный сельскохозяйственный труд, работу нефтяников, рыбаков. Все это говорит о том, что

[1] Эта литературная группа выделилась из Пролеткульта в 1920 году. В нее входили прозаики Ф. Гладков, Н. Ляшко, В. Бахметьев; поэты: Мих. Герасимов, Вл. Кириллов, Вас. Александровский, И. Садофьев, Вас. Казин и др.

эволюция творчества некоторых поэтов «Кузницы» вела их от общей восторженности и комизма к показу живых образов, реалистическому изображению трудовых будней.

Однако они не смогли до конца преодолеть отрыв от жизни, полностью не отказались от условности поэтических средств и отвлеченной патетики.

С новыми темами о гражданской войне, о трудовых буднях и жизни молодежи пришли в советскую поэзию так называемые «комсомольские поэты» — А. Безыменский, А. Жаров, И. Уткин, М. Светлов, Дж. Алтаузен, М. Голодный. Их поэтические голоса звучали свежо и задорно. Они пели о чистой юношеской любви, о подвигах комсомольцев, о весенних и солнечных днях молодой республики. Но им зачастую нехватало художественного мастерства, большой проницательности и вдумчивой оценки жизненных явлений и событий. Нередко их муза сбивалась на голую риторику, издавала фальшивые звуки, касалась мелких и второстепенных тем. Все это, безусловно, мешало им отразить многогранную жизнь Советской страны в типических образах.

От революционной романтики к социалистическому реализму шли в 20-х годах поэты Эдуард Багрицкий и Николай Тихонов. Бурные годы революционных преобразований внесли в их поэзию высокую идейность и жизнеутверждающие мотивы. От образа летучего голландца — легендарного образа морского капитана, обреченного на вечные скитания по морям, — до образов коммуниста Когана, славных чекистов, юной пионерки — такова эволюция художественного мышления Эдуарда Багрицкого.

Вместо сюжетной условности произведений и нарочитой экспрессивности в обрисовке событий и чувств Н. Тихонов искал новые средства психологического раскрытия характеров. Его увлекали жизнь национальных окраин страны, тема пролетарского интернационализма.

Особо выдающееся место в советской поэзии 20-х годов занимает Сергей Есенин, творчество которого до последнего времени еще не изучено глубоко и всесторонне. Оно чрезвычайно противоречиво по своему идейному и художественному содержанию. В его стихах отразилась русская природа, живая и неповторимая, «очеловеченная».

Октябрьская революция окрылила поэта, влила в него новые творческие силы. Он стремился понять ее цели, созидательную сущность, приветствовал ее и... сомневался, жалел о прошлом, оплакивал старую избяную Русь, патриархальную деревню.

Есенин оставался на почве мелкобуржуазной ограниченности, социалистические идеи не были восприняты им глубоко, он многого в революции не понимал, а порой и не хотел понимать, считал себя независимым от политики, свободным художником, певцом «с крестьянским уклоном». И все же жизнь брала свое, она заставляла Есенина серьезно и вдумчивей оценивать явления современности, шире вводить в лирику социальные мотивы, пронизывать ее чувствами, выходящими далеко за пределы крестьянской психологии. Этим и ценна есененская поэзия. Она чаще всего основана на олицетворениях, сравнениях и метафорах, связанных с предметами крестьянского быта. Его стихи отличаются исключительным богатством и оригинальностью поэтического словаря, ритмических переходов и интонаций. И все это неподражаемо и неповторимо.

Рассмотрение некоторых особенностей творчества ряда советских поэтов 20-х годов подтверждает, что их многие произведения не отразили глубоко и всесторонне жизни в ее типических чертах, обусловленных социалистическими преобразованиями, коренными изменениями в психике и сознании советских людей.

Успехи советской поэзии 20-х годов были связаны в значительной степени с творчеством Д. Бедного и В. Маяковского. Именно они сумели наиболее глубоко и всесторонне, с присущим им высоким художественным мастерством, отразить самые существенные стороны революционной жизни, великие социалистические преобразования в стране. Оба поэта ввязали свою музу «в воз повседневности», не гнушаясь никакой черновой работой, делали все для того, «чтобы выволочь республику из грязи». Они первыми откликнулись на призыв В. И. Ленина воспитывать массы «на живых, конкретных примерах и образах из всех областей жизни...» [1].

Поэзия Д. Бедного и В. Маяковского была чужда индивидуализма и равнодушной созерцательности. В ней отразились благородные качества людей, воспитанных революцией. Любое событие в стране волновало поэтов, и они быстро откликались на это своими стихами, обращались непосредственно к народу, к рабочим и крестьянам.

В годы гражданской войны Д. Бедный создал образ мудрого деда Софрона, в котором воплощены лучшие черты русского народа. Его оружие — слово, слово наставника и агитатора («Песня деда Софрона», «На завалинке» и др.).

[1] В. И. Ленин. О характере наших газет. Соч., т. 28, стр. 80.

Реалистически символический образ нового хозяина — революционного народа был нарисован Д. Бедным в поэме «Главная улица» (1922).

Введение новой экономической политики не вызвало чувства растерянности у Д. Бедного. Он понимал, что партия, «маневрируя и обходя рогатки», несет уверенно свое знамя и скоро вступит в решительный бой с остатками капитализма в стране. Такой же верой был проникнут и В. Маяковский. Оба поэта оптимистически смотрели на жизнь, находили в ней ростки нового, передового. Они стремились прославить труд, свободный от эксплуатации, раскрыть духовное богатство рядового труженика, советского патриота. В этом направлении развивалось поэтическое творчество Д. Бедного и В. Маяковского в 20-х годах. Вместе с тем они ясно видели, что мешает социалистическому строительству, какие трудности встают на пути. Против всего враждебного, низменного и пошлого, в борьбе с пережитками капитализма в сознании советских людей оба поэта применяли грозное оружие сатиры. В политической лирике, эпической поэзии Д. Бедного и В. Маяковского мы часто обнаруживаем органическое сочетание взволнованной патетики, страстной агитационности, подлинной лиричности с элементами юмора и сатиры. Поэты с разным складом художественного мышления, с различными способами обработки стиха имели много общего между собой, главным образом, — по идейной насыщенности произведений, их актуальности и верности правде жизни.

В одном из лучших стихотворений Д. Бедного — «Тяге» (1924) показан положительный образ рядового станционного рабочего Емельяна Димитренко, честного и добросовестного труженика. Он чувствует себя хозяином страны, критикует недостатки и готов бороться с ними. Высокими моральными качествами, рожденными новыми социальными условиями, обладает Емельян Димитренко. Контрастом этому образу и общительности поэта служат оторвавшиеся от масс некоторые руководители. Это — не настоящие большевики, они случайные люди в партии. И против них направлено сатирическое острие стихотворения «Тяга».

Позднее, в 1926 году, Д. Бедный нарисовал другой типический образ советского человека, закалившего «свой ум и волю в тяжкой школе мучительной борьбы и черного труда». Его зовут попросту — «товарищ борода». Вместе с большевистской партией он боролся за победу социалистической революции. И при Советской власти сорок двухлетний муж-

Библиотека

чина сел на студенческую скамью. Ценя и не растрачивая зря время, разметив «все свои часы — какой куда?» он сумел даже создать новый учебник. Житейские невзгоды его не обескураживают, на вопли оппозиционеров в партии возмущенно отвечает: «Какой там пессимизм? Какие там уклоны? Понятно трудности. Нашли скулить о чем! Да новое — гляди! — повсюду бьет ключом». Так, **в живых индивидуализированных образах Д. Бедный отражал самые существенные, характерные черты советских людей.** При этом он употреблял самые разнообразные художественные средства и приемы. Характерная для Д. Бедного повествовательность в стихах искусно переплетается с собственной речью героев. Язык их сочный, меткий. Нет ни одного лишнего слова. «Это верно: бывает порой чижало, точно рыбе, попавшей на сушу», — говорит Емельян Димитренко. Одна короткая фраза, а как она точно характеризует образ малограмотного, но умного, прямого в своих суждениях человека.

Да ежели бы мне не то что двадцать лет,
А жить осталось месяц, сутки,
Не опустил бы рук я, нет!
Работе отдал бы последние минутки!

В этих простых и сжатых словах «Товарища бороды» — весь он, несгибаемой воли человек, подлинный герой нашего времени. «Герои в советской трудовой повседневности!» — восклицал Д. Бедный в стихотворении «Темпа не сдам!» (по материалам зернотреста) и описал настоящий подвиг тракториста, комсомольца Федосеева, который, рискуя жизнью, устранил неисправность машины, ни на минуту не прекращая работы в поле.

Поэма «Шайтан-арба» (1930) была посвящена героическому труду участников строительства Турксиба. Сурово и просто, со всей силой реализма, без тени ложного пафоса и лакировки, поэт, как строгий летописец, раскрывает этап за этапом продвижение советских строителей вглубь пустынь и песков, в условиях невыносимой летней жары и зимнего холода. Прозаические иллюстрации в поэме, взятые автором из сборника статей участников строительства Туркестано-Сибирской железной дороги, еще более усиливают поэтические картины.

Поэт нашел оригинальный способ воспроизведения жизни, подлинной атмосферы на стройке: в поэме часто звучат реплики, короткие фразы и выражения самих участников строительства. Создается яркая характеристика настроения

людей, их морального состояния. Сошлемся лишь на такой пример. Один из строителей мечтательно произносит: «Вот бы тут у водицы — палатка...» Другой замечает: «Это место для нас — западня». Третий заявляет категорически: «Ждать не может укладка ни единого дня!» Его поддерживает четвертый: «Ни единой минутки!» Но первый опять с надеждой подает голос: «Да вода, ведь...». В ответ ставится язвительный, уничтожающий вопрос: «Мы люди, аль утки?». И уже неуверенно, как бы оправдываясь, первый строитель произносит только одно слово: «Освежиться...» Властно и резко звучит осуждающий ответ: «Мы лодыри тут, али стачечники? Все разнежимся, лень разберет!» Разговор окончен. А за речкой кто-то кричит: «Эй, ударники! Тачечники, коновозчики! Что ж вы? Впере-е-ед!» Полные сатирического гнева слова разоблачают различного рода проходимцев, рвачей и саботажников, пробравшихся на стройку. Их клеймят и высмеивают сами честные труженики, в уста которых поэт вложил колкие и убийственные выражения.

Веками жила среди казахского народа легенда «об источнике зла, о проклятом, могучем Шайтане», закованном и заключенном по велению Аллаха «на три тысячи лет в подземелье». От того, что Шайтан хочет вырваться из глубоких недр, «в Казахстане трясется земля», а буйное и знойное его дыхание иссушило землю; «пропала, иссякла вода». И эта легенда отошла в прошлое, она перестала жить среди казахского народа, когда советские люди, наперекор стихии, построили Турксиб. Использовав народную легенду для художественного обрамления поэмы, для контрастного сопоставления сказки и были, Д. Бедный добился наибольшей яркости изображения героических будней строительства, мужества и трудового энтузиазма рабочих-строителей.

Облик нового, советского человека — созидателя и патриота, отдающего все свои силы и энергию делу социализма, показал в своих стихах и В. Маяковский. В отличие от Д. Бедного он менее всего стремился к созданию точно очерченных человеческих образов и характеров, но зато со всей силой партийной страстности умел выражать мысли и чувства передового советского человека через своего лирического героя. В нем-то как раз и заключены самые существенные, типические черты. Вспомним «Стихи о советском паспорте». Лирический герой — это истинный патриот социалистической Родины, ненавидящий мир буржуазии. Он презрительно смеется над «учтивым» тупоголовым чиновником, который, прове-

ряя паспорта, угодливо склоняется перед американцем, проявляет полное невежество в знании географии, с животным страхом берет «краснокожую паспортину». Лирический герой «Стихов о советском паспорте» наполнен чувством великой гордости Советского гражданина, свободного от цепей капиталистического рабства.

В поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» лирический герой сливается с образом поэта, который чувствует себя частицей народа-творца истории, спаян с ним единой волей, едиными мыслями, чувствами и стремлениями. В стихах Маяковского нередко обобщенное «Мы» выражает волю огромных коллективов трудящихся.

От первых коммунистических субботников до гигантских строек первой пятилетки — таковы картины самоотверженного труда, отраженные с высоким художественным мастерством в поэзии В. Маяковского.

Вторая половина 20-х годов. Страна приступила к осуществлению плана социалистической индустриализации. Впереди предстояло провести коллективизацию в сельском хозяйстве. Закладывался только фундамент социализма. В стране добывалось мизерное количество угля, нефти, еще меньше выплавлялось чугуна и стали. Казалось бы, трудно поэту в такой обстановке увидеть будущее — коммунизм. Слишком далеким могло показаться это светлое будущее. Но Маяковский смело заявил:

Я вижу —
где сор сегодня гниет,
где только земля простая—
на сажень вижу,
из-под нее
коммуны
дома
прорастают.
(«Хорошо!»).

Что это — преувеличение? Да, по своей художественной сути — это развернутая гипербола, прием преувеличения. Соответствовало ли такое преувеличение самой действительности, тенденции ее развития, жизненной правде? Когда вышла в свет поэма «Хорошо!» (1927), недалекие читатели могли сомневаться в реалистической сущности данной гиперболы. И такие люди действительно были. Нашелся же ретивый критик, который облыжно назвал всю поэму —

«картонной поэмой», не найдя в ней якобы подлинной художественности и реализма [1].

Маяковский проявил исключительную проницательность, когда в буднях социалистического строительства обнаружил ростки нового, коммунистического. Поэт видел рождение новых качеств людей: повышение уровня их политической сознательности, начатки коммунистического отношения к труду, великую инициативу и энтузиазм. Поэт уверовал в могучую организующую и руководящую силу Коммунистической партии. И все это дало ему возможность создать поэтическую картину рождения коммунизма. История со всей убедительностью подтверждает правоту Маяковского как поэта и великого гражданина, который в настоящем видел будущее, вместе с советскими людьми приближал его. «Вперед тракторами по целине! Домны коммуне подступом!» — в этих риторических восклицаниях-призывах «Марша ударных бригад» (1930) заложена глубочайшая мысль о конкретных путях строительства коммунизма. Устремленность к коммунизму в поэзии Маяковского неотделима от художественного заострения **как основы типизации,** отражения **в концентрированном виде существенных сторон** и тенденций развития самой действительности.

Идеал нового человека поэт видел в Ленине. Ему-то он и посвятил свою лучшую поэму. В ней образ В. И. Ленина встает во всем величии и простоте, со всеми существенными и характерными чертами человека и вождя, неразрывно связанного с народом, выражающего его думы и чаяния. Художественный образ Ленина в поэме нарисован с исключительным мастерством и чрезвычайно большой силой типического обобщения. Этому служат самые разнообразные приемы и средства художественного заострения. В поэме «Владимир Ильич Ленин» мы обнаруживаем насыщенность метафорами, простыми и развернутыми, гиперболами, реалистическими образами — символами, афористичными выражениями, риторическими фигурами. Поэма богата ритмическими и интонационными переходами, обусловленными различным характером отображаемых событий и переживаний. Все это направлено к одной цели — передать типические явления в конкретно-чувственной форме, чтобы оказать наибольшее эмоциональное воздействие на читателей и слушателей. Так, посредством художест-

[1] Имеется в виду отрицательная рецензия Юзовского, напечатанная в ростовской газете «Советский юг» от 27 ноября 1927 г. под заглавием «Картонная поэма». Эта же рецензия была перепечатана в ж. «На литературном посту», 1928, № 13—14.

венной антитезы показаны простота, скромность и человечность Ленина: этим качествам противопоставлены фальшь и обожествление личности, ограниченность некоторых людей, фразерство политических противников. Но одновременно характерные черты раскрываются и на основе художественной аналогии, когда говорится о том, что Ленин «совсем такой же», как и обычные «земные» люди с их слабостями и болезнями. Гениальность и величие Ленина — вождя подчеркиваются реалистическими гиперболами: «Землю всю охватывая разом, видел то, что временам закрыто»; «Он в черепе сотней губерний ворочал, людей носил до миллиардов полутора. Он взвешивал мир в течение ночи». Ленин рисуется как штурман огромного корабля — страны Советов, плывущего по океану жизни сквозь бури и штормы. По существу создается развернутая метафорическая картина перехода молодой республики к новой экономической политике. НЭП — это «глубокий залив», куда привел корабль-страну великий Ленин для того, чтобы после гражданской войны устранить пробоины, починить хозяйственную машину, установить смычку с многочисленным крестьянством.

Бессмертию ленинских идей, народу, прошедшему сквозь огонь революции, гражданской войны и строящему социализм, посвящена поэма «Хорошо!»

Скупыми, но выразительными штрихами, главным образом, с помощью речевой характеристики, рисуются конкретные представители революционного народа и партии: большевики-руководители, рабочие, крестьяне, матросы, солдаты, командиры Красной Армии. Искусно вплетаются в ткань произведения, раскрывающего грандиозные исторические события, бытовые эпизоды, отдельные характерные явления из жизни поэта и его семьи в условиях «голодной и холодной» Москвы в суровые дни гражданской войны. Не случайно и возникает образ родной Земли, с которой поэт «вместе мерз». С такой Землей народ готов идти «на труд, на праздник и на смерть!».

Рассмотрение некоторых характерных особенностей поэтического творчества Д. Бедного и В. Маяковского со всей убедительностью показывает, какое решающее значение имеет для художника мировоззрение. Обладая марксистско-ленинским мировоззрением, находясь в неразрывной связи с партией и народом, Д. Бедный и В. Маяковский смогли в 20-х годах с наибольшей силой проявить свои оригинальные таланты и создать такие выдающиеся произведения, в кото-

рых отразились самые существенные типические черты революционной эпохи, жизни советского общества. Они стали подлинно народными поэтами, выразителями национального характера русского народа, его дум и чаяний. Народность поэзии Д. Бедного и В. Маяковского обусловлена тем, что она волнует массы читателей своим качественно новым, социалистическим содержанием. Это новое качество их поэзии находится в прямой зависимости от единства содержания и формы, от художественного мастерства. Прав К. Федин, оценивающий мастерство художника как «мастерство наблюдения и понимания жизни и только **вместе с тем** мастерство воплощения жизни в художественном образе»[1].

Народность литературы определяется не только критериями глубины идейного содержания и правдивости. Она неразрывно связана и с творческой оригинальностью и новизной, высоким мастерством художественного воплощения. Не случайно, В. Белинский говорил, что для искусства нет никакого выигрыша от произведения, о котором можно сказать: УМНО, ИСТИННО, ГЛУБОКО, но ПРОЗАИЧНО. Именно с таких позиций следует подходить к определению народности поэтического творчества Д. Бедного и В. Маяковского, видеть не только общее между ними, но и различие в степени этой народности, обусловленной главным образом мерой таланта и мастерства.

Кроме того, нельзя забывать и другую важную проблему, которая связана с понятием народности. Это — проблема национального, классового и общечеловеческого в искусстве. Из истории мирового искусства известно, что талантливые и гениальные художники воплощают в своих творениях с высоким мастерством ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, то есть все многообразие, глубину и богатство духовной жизни людей. Но только **синтез общего и национального, классового** рождает великое искусство, в этом проявляется подлинная народность.

Оценивая с подобной точки зрения поэзию Д. Бедного и В. Маяковского, мы не можем не заметить в их творчестве органического единства национального, классового и общечеловеческого, выраженного, разумеется, с разной силой, в разной степени, в зависимости от уровня и своеобразия художественного мастерства и таланта. Чувства человека, свободного от цепей капитала, великая созидательная, твор-

[1] См. кн. К. Федина «Писатель, искусство, время», изд. СП, М., 1957, стр. 413.

ческая деятельность свободных и равноправных людей, больших коллективов, самые благородные чувства международной пролетарской солидарности и пролетарского интернационализма — все это такое **общечеловеческое,** в единстве с национальным и пролетарским классовым, которое раньше никогда и никем не было отражено с такой силой, как в поэзии Д. Бедного и В. Маяковского. Такое общечеловеческое нового качества не умирает, ибо оно рождено великим освободительным движением народных масс, и ему принадлежит будущее.

III.

Особенно многогранным и действенным было сатирическое творчество Д. Бедного и В. Маяковского. В 20-х годах они с исключительной энергией и активностью помогали партии выкорчевывать из жизни общества все старое и отжившее, пошлое и низменное. В этих целях оба поэта мастерски использовали самые различные сатирические жанры и средства: от частушки и эпиграммы до басни и фельетона, от иронии до гневного сарказма. Д. Бедный и В. Маяковский не только продолжали традиции русской классической литературы, сатиры Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, но и были подлинными новаторами в сатирическом творчестве. Новаторство сатиры Д. Бедного и В. Маяковского было обусловлено прежде всего коренными изменениями в области общественного и государственного устройства. Главное направление сатирического удара стало иным: не против существующей государственной власти, а, наоборот, за упрочение государства — советского, социалистического, в котором хозяином является народ. Отсюда возникала твердая уверенность сатириков, что имеющиеся недостатки в деятельности советских государственных органов — временные, преходящие, будут устранены с помощью народа. К нему-то зачастую непосредственно и обращались Д. Бедный и В. Маяковский. В их сатирических произведениях чувствуется всегда автор — не одиночка, а представитель партии и народа, в этом его сила.

Поэты-сатирики были вооружены знаниями марксистско-ленинской науки. И это давало им возможность правильно оценивать исторические события, ясно видеть перспективы развития советского общества. Непоколебимая уверенность в конечном торжестве идей коммунизма устраняла из их сатиры какие бы то ни было признаки пессимизма и скеп-

сиса. Потому-то их произведения жизнеутверждающие, независимо от изображения самых мрачных сторон действительности. Их смех—смех победителей зла. Чувством морального превосходства советского человека над всем низменным и пошлым наполнена сатирическая поэзия Д. Бедного и В. Маяковского.

Новаторство их сатиры обусловлено широкими возможностями общаться с массами читателей и слушателей. Отсюда возникла исключительная простота и ясность мыслей, слога, изобразительных средств. Вся композиционная и образная структура сатирических произведений обоих поэтов (при их стилистическом различии, о чем будет сказано ниже) лишена какой бы то ни было усложненности, отвлеченной условности. Для выражения нового содержания широко использовались формы популярных в народе произведений классиков русской литературы, устного народного творчества. Художественные средства: эпитеты, сравнения, метафоры, олицетворения и другие были основаны главным образом на отражении тех предметов и явлений, которые больше всего известны простым людям, рабочим и крестьянам. С этим зачастую были связаны и гиперболы, гротески. Вместе с тем, широко использовались для художественного отражения все то новое, что возникло в жизни: в труде, в быту, в языке и культуре. На такой почве рождались оригинальные образы. Вот эту очень важную особенность новаторства сатиры Д. Бедного и В. Маяковского нельзя забывать. Постоянная и непосредственная связь поэтов-сатириков с жизнью, их проникновение в ее глубины, умение видеть главное, а не второстепенное, случайное — все это определяло верное направление сатирического творчества, его реализм, правдивость и искренность.

Настоящий поэт-сатирик не может обойтись без эмоционально насыщенной речи и образного языка. Сатирические образы, типы не могут быть нарисованы равнодушной рукой поэта. По тому, какое впечатление на передового читателя производит изображенный сатирический образ, можно судить и о степени партийности, художественного мастерства поэта. Поэт-сатирик не только вправе, но и обязан использовать для разоблачения врагов и общественных пороков все разнообразие художественных средств и приемов, главными из которых являются гневный сарказм, гипербола, гротеск, метафоризация, аллегория и другие. Поэт-сатирик имеет полное право с помощью всех этих средств создавать образы-символы, воплощающие в себе глав-

ную сущность социального явления. Вспомним, как В. Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин» изобразил «родовой портрет капитализма» и империализм. И то и другое — абстрактные понятия. Но какую наглядность приобрели они в подлинно поэтическом произведении, когда с помощью олицетворения были превращены в образы-символы (звероподобные чудовища).

Подобным художественным приемом нередко пользовался Демьян Бедный. Так, например, им мастерски был в свое время нарисован образ Антанты — умирающей старушки, которой не помогают никакие примочки и лекарства («У ног антантовской Европы» — 1920 г., «Антанта отравилась» — 1922 г.).

Цикл памфлетов на международные темы «Маяковская галерея» (1923) насыщен образами-символами, созданными с помощью гиперболы и гротеска. И даже гротескный, до невероятной фантастики, образ крупнейшего германского капиталиста Стиннеса не теряет реалистической сущности, так как в его образе показано всесилие капитала вообще ,его определяющая роль в экономической и политической жизни империалистической державы.

Для того, чтобы разоблачить продажность бельгийского социалиста Вандервельде, Маяковский сделал акцент на одном из эпитетов — «желтый» и этим достиг глубокого раскрытия предательской сущности лидера правых социалистов. Только одно слово, один эпитет, одна характерная деталь, и как выпукло выражена подлинная сущность прислужников буржуазии:

В карманчиках
желтые
антантины деньжонки.
Желтенькое сердечко,
желтенький ум.
Душонку
желтенькие чувства рассияли.

Позже такой же прием удачно использовал поэт Ник. Асеев, написавший «Балладу о желтом Томасе» (1926) в связи со всеобщей забастовкой горняков в Англии. У штрейкбрехера Томаса все желтое: «Даже в глазах его желто-бессонных тускло светилась желтая медь»[1].

Образ Пуанкаре, злейшего поджигателя войны, изображен в «Маяковской галерее» гиперболично на фоне бытовой обстановки, что позволило поэту представить его действия в наибольшем комическом плане и с помощью смеха поразить врага.

[1] «Известия» от 14 октября 1926, № 137.

Памфлеты Маяковского на международные темы были результатом напряженной творческой работы поэта по отбору самых существенных сторон, фактов и явлений действительности (в частности — международной политической жизни) и художественной обработке их средствами сатиры[1]. Об особенностях такой творческой работы сам Маяковский говорил:

«Давать углубленную литературу — это не значит заменить Чемберлена космосом. А это значит подобрать именно на этого Чемберлена большее число именно его касающихся фактов—типизировать, систематизировать, обрабатывать, но с единственным устремлением, если фельетон был щелчком — углубленная литературная вещь пусть ляжет кулаком на чемберлений цилиндр»[2].

В 20-х годах Маяковский неоднократно бывал за границей, сталкиваясь с буржуазным миром и оценивая его глазами советского «полпреда стиха», как он сам себя называл. И в каждой капиталистической стране, где ему удавалось побывать, он видел кричащие социальные противоречия. И всему этому Маяковский давал оценку с точки зрения марксиста-ленинца, страстного защитника интересов трудящихся. Все это нашло яркое выражение в его стихах о заграница, в числе которых есть немало сатирических. Особенно выделяются стихи об Америке. В них так же, как и в памфлетах А. М. Горького, посетившего США в 1906 году, Маяковский нарисовал страшные картины капиталистической действительности, уродующей человека, разоблачил империалистическую сущность и убогость «страны свободы», сорвал маску с так называемого «американского образа жизни».

«Поэзия начинается там, где есть тенденция»[3], — заявлял Маяковский, понимая под этим сознательное подчинение литературной деятельности «публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося коммунизма»[4], создание таких произведений, которые были бы «нужными массе». Он не отделял себя от коммунистической партии, а работал вместе с ней как воин, страстный борец за претворение в жизнь ее великих идей. Этим же целям было подчинено и сатирическое творчество Демьяна Бедного. Обоим поэтам-сатирикам было свойственно

[1] Сохранилась верстка сборника памфлетов «Маяковская галерея» с правкой автора. Поэт зачеркивал целые строки своих стихов, оттачивая слова сатиры, точно направляя сатирический удар по врагам. См. ЦГАЛИ, Ф. 336, ед. хр. 68, стр. 15—16, 19.

[2] Из ст. «Казалось бы, ясно» (1929) ПСС, т. 10, стр. 315.

[3] «Как делать стихи». Соч. т. 10, стр. 216.

[4] «Казалось бы, ясно...». Соч. т. 10, стр. 317.

умение обнаруживать и отбирать наиболее существенные отрицательные факты советской действительности, правильно оценивать степень их социальной опасности. Нередко единичные факты и явления отрицательного характера служили материалом для обобщенных художественных образов. В таких случаях с особой наглядностью проявляется художественное мастерство, которое определяется идейной вооруженностью поэтов, глубиной их связи с жизнью, пониманием перспектив общественного развития. На этой основе были созданы такие, например, произведения В. Маяковского, как «Ответ на мечту», «Письмо к любимой Молчанова»..., «Маруся отравилась», в которых поэт достиг большой степени художественного обобщения, разоблачив пошлость, бытовую распущенность и мещанство.

В 1928 г. «Правда» подняла вопрос об улучшении строительства жилых домов для рабочих. Редакция газеты получала от рабочих коллективов письма, в которых приводились примеры плохого, недоброкачественного строительства. Например, рабочие Большой Иваново-Вознесенской мануфактуры писали: «Не успели выстроить дома, а на перекладу труб уже ухлопали 24000 рублей. На чердаках этих домов светло как на улице, так как черепицу строители плохо приладили, она искривилась, края поднялись, в результате сплошь щели»[1].

Познакомившись с этими письмами, Маяковский написал сатирическое стихотворение «Дождемся ли мы жилья хорошего? Товарищи! Стройте хорошо и дешево». Сами отрицательные факты были настолько выразительными, что поэту не потребовалось дополнительного материала. Его стихи с исключительной точностью передавали факты, почерпнутые из писем рабочих. Для сравнения сошлемся на такие строки:

Бурей —
крыша теребится,
протекает черепица.
Ни покрышки,
ни дна.
Дунешь —
разъедится,
И...
сквозь потолок видна
Большущая Медведица.
(Соч., т. 9, стр. 204—205).

Но что это — фактография? Нет, это результат художественного обобщения жизненных фактов, проведение их сквозь

[1] «Правда» от 21 июля 1928 г., № 168.

творческую фантазию. Отдельные строки еще не говорят о содержании произведения в целом. А содержание его таково, что в самом начале подчеркивается: после Октября «много рабочих в просторы домов вселились из тесных подвалов». Вот с этих-то ясных и определенных позиций (в свете коммунистического идеала) и подходит поэт к критике недостатков жилищного строительства: «А рядом с этим комики такие строят домики: на песке стоит фундамент...» Сразу же дается точная оценка действий бракоделов. Далее, поэтическими средствами раскрываются сами недостатки. Сатирические краски сгущены так, чтобы вызвать у читателя законное возмущение. Все стихотворение построено на художественном заострении: отражение недостатков — концентрированное, усиленное. Строители-бракоделы — опасные «комики». Поэтому вполне оправдано обращение поэта-сатирика к партии и правительству, выраженное в заключительных строках стихотворения: «Сделайте рабочей и классовой работу заселения и строительства».

11 сентября 1929 года в «Известиях» была опубликована заметка о том, что Московский отдел народного образования (МОНО), допустил ошибку: «дал комитету печати при губторготделе заявку, совершенно не соответствующую действительной потребности московских школ в бумаге». По этой причине во многих школах не хватало бумаги и тетрадей. Мог ли Д. Бедный пройти мимо этого безобразного факта, порожденного преступной беззаботностью некоторых руководящих работников? Конечно, нет. Нужно было так высмеять нерадивость некоторых ответственных товарищей, чтобы они на всю жизнь получили урок и не повторяли подобных ошибок в дальнейшем. Поэт выступил как отец и гражданин, заботящийся о правильном воспитании подрастающего поколения. Его возмутили не только ошибки МОНО, но и работники госторговли, когда он в магазине обнаружил пошлую игру «Флирт цветов». Этот факт послужил еще большему сатирическому заострению фельетона, по названию игры он был и озаглавлен. Показано, как вместо тетрадей дети получают «Флирт цветов» и начинают играть:

Сидят, значит, малые детишки,
глядят, значит, в советские картишки
И попарно — батюшки — светы! —
Играют в такие вопросы-ответы:
— Не влюблены ли Вы? Плосу мне дать ответ.
— Я предпоцитаю свободу, зато лецу, куда хоцу[1].

[1] Цитируется по газ. «Правда» от 15 сентября 1929 г., № 213.

Так, с применением детской лексики, искажающей слова в произношении, поэт сумел резко осмеять виновников безобразий.

С первых лет социалистической революции жизнь советского общества не проходит мирно и гладко, ведется постоянная борьба с пережитками капитализма в сознании людей, остатками старого быта, проявлениями некоммунистического отношения к труду и т. д. Новое, передовое в общественной жизни никогда не побеждало без борьбы со старым, отживающим. Последнее всегда усиленно сопротивляется. Особенно живучи такие вредные социальные явления, как мещанство и бюрократизм. Если ослабевает борьба с ними, то они проникают во все поры общественной жизни, приобретают небывалые размеры. Не случайно, наша партия с первых лет революции ведет неустанную борьбу с бюрократизмом, с различными видами и проявлениями мещанства.

Поэты-сатирики В. Маяковский и Д. Бедный всегда помогали партии в борьбе с мещанством и бюрократизмом. И факты, связанные именно с этим социальным злом, служили основой для создания таких сатирических произведений, большинство которых имеет непреходящее и действенное значение на различных этапах развития нашего общества. Вспомним стихотворения В. Маяковского «Прозаседавшиеся», «О дряни», «Фабрика бюрократов», «Протекция», «Искусственные люди», «Идиллия» и многие другие. Разве они устарели в наши дни? Нет. Причина заключается не только в их художественном совершенстве, но и в том, что они затрагивают самые живучие пороки, с которыми борьба не прекращается и будет еще долго продолжаться. История советского общества убеждает нас в том, что отрицательные факты нередко связаны с временными, скоро преходящими явлениями, с так называемой накипью общественной жизни. В другом случае отрицательные факты указывают на укоренившиеся, очень распространенные недостатки, или предупреждают о таящейся в них социальной опасности. В. Маяковский и Д. Бедный оружием сатиры боролись и против «накипи», и против живучих, распространенных социальных пороков, умели вовремя распознавать за отдельными фактами таящееся социальное зло, которое может распространиться, если не начать борьбу с ним. Так, например, они разоблачили комчванство, факты неправильного поведения в быту, опошление чувства любви, факты хулиганства. Поэты-сатирики активно боролись против пьянства, получившего распространение в 20-х годах. Маяковский

посвятил разоблачению этого зла фельетоны «Душа общества», «Пиво и социализм», «Пример, не достойный подражания». В стихотворении «Два опиума» он одновременно выступил и против пьянства, и против религиозных предрассудков. **Характерно, что поэт, рисуя очень неприглядные картины, нисколько не сомневается в возможностях и средствах искоренения этих пороков,** несмотря на их относительную распространенность в советском обществе. Д. Бедный выступал против пьянства и религиозных предрассудков с тех же позиций, как и Маяковский. Весь цикл его антицерковных и антиалкогольных стихов преследует одну цель: **разъяснить** трудящимся происхождение и причины распространения этих двух зол, **убедить** народ в их вредности, **призвать** всех к организованной и последовательной борьбе с тем и другим социальным злом. Так слиты в одно целое сатирическое и агитационное.

В наше время среди части советских людей еще живут пьянство и религиозные предрассудки, против них с каждым днем усиливается борьба. Сатирические стихи В. Маяковского и Д. Бедного, посвященные разоблачению этих зол, не потеряли в подобных условиях своего действенного значения.

Писатель может располагать обилием фактов, характеризующих отрицательные стороны нашей общественной жизни. Но обилие отрицательных фактов нередко не может служить добротным материалом для сатирического произведения. При этом решающую роль играет способность писателя докапываться до главных причин отрицательных явлений и предугадывать их дальнейшую судьбу. Поучительная история случилась с Д. Бедным в 1930 году. Тогда на железнодорожном транспорте участились аварии и крушения поездов, вследствие расхлябанности и безответственности работников, резкого падения трудовой дисциплины. Так, 8 сентября 1930 г. произошло крупное крушение поездов на платформе «Перерва» в районе ст. Люблино-Сортировочная (один поезд наскочил на другой). Поэт-сатирик, конечно, не мог оставаться равнодушным к таким позорным явлениям, ведущим к человеческим жертвам. Тогда возмущалась и негодовала широкая общественность. И Д. Бедный в «Правде» от 11 сентября 1930 года опубликовал большой фельетон «Перерва». Но содержание этого произведения свидетельствует о том, что поэт оказался в плену фактов, не разобрался в них, а главное — сделал неверные обобщения и выводы. Фельетон перегружен фактами (и в прозе и в стихах), натуралистическими описаниями. Художественное заострение оказалось ложным, не соответствующим подлинной прав-

де жизни. Поэт не соразмерил свой гнев с перспективами скорейшего искоренения фактов разгильдяйства и преступной халатности на железнодорожном транспорте. Из-за своей ложной предубежденности о лени как «родовой черте» русской нации Д. Бедный сделал и неправильные, глубоко ошибочные выводы на материале фактов. Об этом же свидетельствовало и ранее опубликованное произведение Д. Бедного — «Слезай с печки»[1]. Вскрывая причины ошибок поэта, И. В. Сталин в письме к Д. Бедному справедливо писал:

«В чем существо Ваших ошибок? Оно состоит в том, что критика недостатков жизни и быта СССР, критика обязательная и нужная, развитая Вами вначале довольно метко и умело, увлекла Вас сверх меры и... стала перерастать в Ваших произведениях в КЛЕВЕТУ на СССР, на его прошлое, на его настоящее»[2].

Сам Д. Бедный впоследствии признал свои ошибки, о чем говорит его выступление перед молодыми писателями 25 февраля 1931 г.[3]

Только твердые убеждения, способность с позиций марксистско-ленинской науки оценивать как положительное, так и отрицательное в жизни помогают советскому сатирику в любом своем произведении воплощать передовой общественный идеал. Образцом такой способности служит сатирическое творчество В. Маяковского.

Некоторые критики и литературоведы порой склонны считать, что эстетический идеал в сатире чаще всего выражается самим автором в морализированных сентенциях, призывах и обращениях к читателю. Так, В. К. Шабалина в своей статье «Принципы типизации в сатирических фельетонах В. Маяковского»[4], анализируя «Служаку», связывает утверждение эстетического идеала в этом произведении главным образом с авторскими словами, обращенными к комсомольцам, с прямым и гневным авторским разоблачением отрицательного типа, вы-

---

[1] «Правда» от 7 сентября 1930 г., № 247.

[2] И. В. Сталин. Соч., т. 13, стр. 24.

[3] Д. Бедный сказал: «...не могу умолчать о том, что «и на старуху бывает проруха», у меня как раз по линии сатирического нажима на дооктябрьское «былое» были свои «прорухи», выразившиеся в огульном охаивании «России» и «русского» и в объявлении «лени» и склонности к «сидению на печке» чуть ли не русской национальной отличительной чертой. Это, конечно, перегиб. Тут, как говорится, и я «перекричал».
Д. Бедный. «Вперед и выше». М., изд. «Молодая гвардия», 1931, стр. 24.

[4] «Известия АН Лат. ССР», вып. 7 (108), 1956 г.

раженным в концовке фельетона[1]. Однако следует возразить, что одними патетическими словами в «концовке» нельзя выразить общественного идеала, его можно воплотить в самой художественной ткани сатирического произведения, в самом образном **осуждении, осмеянии** отрицательных явлений (на этом и основан фельетон «Служака»). В том и значение знаменитых концовок многих фельетонов Маяковского, что они обычно **органически** связаны с художественной тканью произведений и не служат каким-то привеском. К тому же, есть немало сатирических стихотворений, фельетонов Маяковского, которые не имеют «концовок», и все же в них воплощен передовой эстетический идеал («Ханжа», «Сплетник» и др). Отрицательные образы, их поступки и действия всегда рисуются как несовместимое с теми правилами и нормами поведения, которые господствуют в советском обществе.

Частое использование Маяковским реалистической гиперболы, гротеска также служило целям выражения эстетического идеала. С помощью этих средств поэт рисовал недостатки в преувеличенных размерах, порой в причудливо-фантастических формах. Вспомним разорвавшихся на две половины работников учреждений, успевающих побывать «на двух заседаниях сразу» («Прозаседавшиеся»), бюрократов-бездельников, имеющих «внутри вместо голоса — аппарат для рожений некоторых выражений» («Искусственные люди»), чудовищную бюрократическую машину в учреждениях («Бюрократиада»), сплетенную чиновниками паутину «кумовства, протекций, волокит» («Протекция») и другие гиперболизированные образы, подчеркивающие социальную опасность ряда отрицательных явлений. Но такие образы не могли вызвать у читателей чувства собственного бессилия, пессимистических настроений, наоборот, передовой читатель видел за нарочитым преувеличением зла, подвергнутого осмеянию, всепобеждающую силу и превосходство советского общества, социалистической системы. Самим художественным содержанием сатирические образы, нарисованные Маяковским, вселяли в советских людей чувство уверенности в борьбе со злом. Тем более эта уверенность росла и крепла, так как поэт выражал волю коммунистической партии, которая в 20-х годах вела особенно острую и напряженную борьбу против наследия и традиций старого общества, против пережитков капитализма в сознании советских людей, за перевоспитание буржуазных специ-

[1] «Известия АН Латв. ССР», вып. 7 (108), 1956, стр. 24.

алистов, за четкую организацию работы государственного аппарата.

Со всей силой сатирического гнева Маяковский обрушивался на подхалимство и угодничество. И в этом поэту помогали различные средства сатирического заострения. Чтобы уничтожить сатирическим смехом образ подхалима, Маяковский в стихотворении «Подлиза» (1928) так рисует Петра Ивановича Болдашкина: «Худ умом и телом чахл», «в возмутительных прыщах». У него «краснеет на плечах не башка — а набалдашник» (комическое овеществление), а «язык на метров тридцать догонять начальство вылез»[1] (гипербола).

Не только поступки, но и портрет сатирического типа рисуется на основе заострения, преувеличения, подчеркивания отдельных деталей. Прямая реалистическая характеристика образа в сочетании с приемом гиперболизации основной черты отрицательного персонажа дана в стихотворении «Сплетник» (1928). Уже сама фамилия сплетника (Сорокин) подчеркивает его сущность, а затем прямая авторская характеристика образа полнее раскрывает его особенности: «В страсти — холоден, как лед», «Все ему чужды пороки, и не курит и не пьет» (явно ироническое замечание), «любит этакой серьгой повисеть на телефоне» (метафорическое сравнение), «вприпрыжку, как коза... мчится новость рассказать» и т. д. Самая характерная черта сплетника—это болезненный интерес к чужим делам в целях сочинения и распространения различных сплетен. Вот эту основную, характерную черту сплетника Маяковский и подчеркнул, «заострил» таким художественным приемом: мечта сплетника раскрывается с помощью гротескной метафоры — сплетник желает, чтобы весь мир был «огромной замочной скважиной».

1928—29 годы были годами наивысшего расцвета сатирического таланта Маяковского, когда он создал классические образы стихотворных фельетонов: «Плюшкин», «Трус», «Халтурщики», «Столп», «Ханжа», «Стихи о Фоме», «Служака» и другие. В них нашли наиболее полное выражение сатирическая типизация отрицательных явлений общественной жизни, воплощение самых существенных черт в отрицательных ти-

[1] Между прочим, И. Эвентов считает, что эта гиперболизированная физическая деталь не играет «организующей роли в построении образа». (См. книгу И. Эвентова «Маяковский — сатирик», ГИХЛ, 1941, стр. 186). С таким утверждением, безусловно, согласиться нельзя, ибо оно отрицает самое существенное, самое характерное из всех признаков подхалимства. При отсутствии этой детали образ подхалима теряет свою выпуклость и яркость.

пах. Через портрет, детали обстановки, авторскую и прямую речь[1], поступки и действия персонажей, с помощью реалистической гиперболы и других художественных средств, а также средств индивидуализации, поэт создал яркие сатирические образы фальшивых людей, перерожденцев и последышей буржуазного мира, живущих в советском обществе.

Анализ сатирических стихотворений В. Маяковского показывает, что гипербола, гротеск являются важнейшим средством заострения, но не единственным. Эволюция гиперболы и гротеска в сатире поэта в основном правильно прослежена в упомянутой выше статье К. В. Шабалиной[2]. Но следует возразить по поводу ее утверждения о том, что Маяковский шел по пути «отказа от поэтических условностей, фантастики, аллегории и гротеска» к индивидуализированному, конкретно-реалистическому изображению сатирического характера. Такое противопоставление едва ли допустимо. Вернее было бы подчеркнуть всестороннее обогащение сатирической поэзии Маяковского в процессе эволюции не только качественно новым содержанием гиперболических и гротескных фигур, но и, наряду с этим, большим многообразием других реалистических художественных средств и приемов заострения. Так, не для стилистического украшения служат в стихах метафоры, эпитеты, сравнения часто **не совсем обычные, с комической окраской.**

О высоком художественном мастерстве Маяковского-сатирика и юмориста свидетельствуют, например, фельетоны «Сердечная просьба» и «Кто он?». В них поэт резко высмеял модное увлечение в 20-х годах чтением лекций, проведением диспутов о культурной революции. Нередко лекции были малосодержательными, скучными, не привлекали внимания слушателей. Очевидно, под впечатлением от подобных лекций Маяковский пометил в своей записной книжке: «И льются и льются речи, речи и речи»[3]. Затем рождались стихотворные строки, которые тщательно отрабатывались. Например, в автографе-черновике есть такие строчки, характеризующие докладчика:

Будто ртом чулок вязал он
безмятежен говор гладкий

---

[1] Весьма ценные наблюдения над речевой характеристикой сатирических образов в стихах В. Маяковского сделал Е. Толстов (см. его ст. «О некоторых особенностях типизации в сатире Маяковского», Уч. записки МГУ, вып. 196, отделение литературоведения филологического факультета, 1958 г.).

[2] «Принципы типизации в сатирических фельетонах В. Маяковского», «Известия АН Латв. ССР», вып. 7 (108), 1956, стр. 13–29.

[3] ЦГАЛИ, ф. 336, ед. хр. 71 (ЗК № 55), л. 4.

и мелькали вон из зала
бегством спасшиеся пятки[1].

Несмотря на кажущуюся оригинальность образа, созданного первыми двумя строчками, поэт оставался не удовлетворенным. Требовалась большая ясность и точность. Поэтому первая строка была заменена другой, во второй строке вместо слова «безмятежен» стало — «однотонен». Но и это оказалось недостаточным: нужно было выразить ироническое отношение к докладчику, зло высмеять водолейство и его последствия. В окончательном варианте получилось так:

Все, что надо,
увязал он,
превосходен
говор гладкий...
Но...
мелькали,
вон из зала,
несознательные пятки.

Оба фельетона отличаются большим разнообразием художественных приемов, свойственных сатире Маяковского зрелого периода. Здесь и пародирование известных литературных текстов — «Кто мчится, кто скачет такой молодой...» (перефразирование начала баллады Гете «Лесной царь»), и элементы фантастики — «На стене росла у Маркса под Толстого — борода», и комическая тавтология — «распластав язык пластом», и злая ирония — «Революция культурная, а докладчики... не очень».

Поэт-сатирик применяет в целях комизма способ создания ложного пафоса, переключение внимания от одного явления к другому, резко противоположному. Фельетон «Кто он?» построен на противопоставлении (антитезе) образа докладчика, его ужасной некультурности, неряшливости и грубости содержанию темы доклада на диспуте: «Культурная революция». В связи с этим употреблены самые неожиданные, необычные сравнения, главным образом, развернутые: «Как будто окорока ветчины, небритые щеки от грязи черны», «Разит и грязнее черных ворот зубною щеткой нетронутый рот». С помощью других художественных средств, свойственных сатире, образ докладчика подвергается самому беспощадному осмеянию: «А в складках блузы безвременный гроб нашел энергично раздавленный клоп» (Гротескная фигура); «Трехлетнего пота журчащий родник проклеил и выг-

[1] ЦГАЛИ, Ф. 336, ед. хр. 71 (ЗК № 55), л. 8.

рязнил весь воротник» (Развернутая гиперболизированная метафора); «Сбежав от повинностей скушных и тяжких, за скакуном хвостятся подтяжки» (Олицетворение). Метафорами и эпитетами, имеющими иронический характер, насыщен фельетон «Сердечная просьба»: «тихий рот», «с грацией слоновьей», «заливался голосист», «фразы льются», «пухнут диспуты и речи» и т. д.

Бичующий юмор в различных его видах и оттенках, от легкой иронии до язвительного сарказма, помогал Маяковскому так выпукло и ярко рисовать отрицательные образы, их поступки и действия, чтобы вызвать у читателей гневный смех, пренебрежительное отношение, возмущение. Даже интонационно-ритмическое содержание сатирических стихотворений служит целям обличения и осмеяния изображаемых пороков и отрицательных явлений. Ритм, интонация стихов неразрывно связаны со смыслом и строем речи, языковым материалом. Как Маяковский использовал интонационно-ритмическое разнообразие в сатирических стихах, достаточно убедительно показано в книге З. Паперного «О мастерстве Маяковского». Он доказывает на конкретных примерах, что поэт сознательно применял нарочитую упрощенность или усложненность, перебивы ритма как средство идейно-художественной выразительности, в целях сатирически-наглядного воссоздания и развенчания персонажа. Не совсем правы В. Назаренко[1] и В. Никонов[2], которые в наблюдениях З. Паперного усматривают попытку приписать ритму, размеру самодовлеющее значение, открыть несуществующий «смешной размер». Если и вводит З. Паперный понятие «смешной размер», то, не случайно, оно и берется в кавычках (этим подчеркивается условность). Кроме того, автор разъясняет, что «ритм смешной не сам по себе, а именно в его идейно-эмоциональной наполненности, в его подчинении замыслу, направленности произведения»[3]. И это правильное положение по существу отрицается В. Никоновым, который определяет стихотворный ритм как средство поэтического стиля. С подобным утверждением никак нельзя согласиться.

Справедливо высказывание самого Маяковского о том, что ритм — это основная сила, основная энергия стиха, что раз-

[1] В. Назаренко. Почему не смешно. (Заметки о сатирической поэзии) «Звезда», 1954, № 7.

[2] В. Никонов. Ритмика Маяковского. «Вопросы литературы», 1958, № 7.

[3] З. Паперный. О мастерстве Маяковского. Изд. 1, 1953 г., стр. 250, изд. II, 1957 г., стр. 332.

мер получается в результате покрытия ритмического гула словами, выдвигаемыми целевой установкой. «Все время спрашиваешь себя: «А то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется? и т. д...»[1], — говорил поэт, раскрывая существенные особенности поэтического творчества.

Анализ многих сатирических стихов В. Маяковского и Д. Бедного 20-х годов со всей убедительностью показывает своеобразие их стилей и художественных приемов. В. Маяковский прежде всего заботился о яркости и новизне художественных средств. Часто события и явления общественной жизни в сознании Маяковского художественно перевоплощались в самые причудливые, вплоть до невероятной фантастики, образы и картины, главная сущность которых оставалась реалистической, вполне соответствующей объективной истине. В сатирических произведениях Маяковского 20-х годов художественные средства были уже лишены известной отвлеченности и замысловатой усложненности, чем отличались, например, его стихи раннего периода творчества под влиянием пресловутого футуризма.

Стиль Д. Бедного отличается повествовательностью, свободным и непринужденным рассказом о каком-либо событии. Поэт насыщал свои произведения простонародными выражениями, колкой и язвительной иронией, насмешкой и лукавством. Удачно используя форму народного раешника и обогащая ее новым политически заостренным содержанием Д. Бедный создавал доступные широким массам сатирические стихи. При этом, он не стремился к органическому сочетанию точности поэтического слова с оригинальностью и новизной.

К началу 30-х годов Д. Бедный явно отставал от бурно развивающейся жизни. Хотя он и ясно видел будущее своего народа ,но сразу не сумел найти новых художественных средств для яркого изображения этого будущего в героическом настоящем, в буднях социалистического строительства. Только в период Великой Отечественной войны поэт сумел доказать, что он еще не утратил своего оригинального поэтического дарования.

Из всего творческого наследия Д. Бедного значительный интерес представляют его басни. В них с наибольшей силой проявился сатирический талант поэта, его умение придавать аллегорическому жанру реалистический характер, отражать типическое. Большинство басен было создано

[1] В. Маяковский. Как делать стихи? Соч., т. 10, стр. 232.

до Октябрьской социалистической революции и в новых исторических условиях служило действенным оружием в руках пролетариата и его партии в борьбе с врагами. Используя подлинно народный язык, проявляя мастерство художественного отражения противоречий действительности и раскрытия характеров, Д. Бедный внес много нового в традиционные и собственные оригинальные сюжеты и образы. В его баснях часто изображался не иносказательный мир животных и птиц, а сами представители различных социальных прослоек и общественных классов, которые подвергались наиболее резкому сатирическому разоблачению.

При этом чрезвычайно усиливалась политическая острота, классовые противоречия выступали в обнаженном виде. Поэтому зачастую и не требовалось нравоучительной морали, вместо традиционного поучения автор нередко выражал обобщающую мысль в краткой концовке, иногда в виде намека, пословицы, политического вывода. Все эти отличительные признаки басенного творчества Д. Бедного особенно характерны для его послеоктябрьских басен.

Их сатирическое острие было направлено против внешних врагов, остатков эксплуататорских классов в стране, эсеров и меньшевиков против пережитков капитализма в сознании советских людей. Основа сюжета многих басен обычно содержит житейские случаи и явления. По контрасту или аналогии они связаны с раскрытием образов и басенной «моралью». Этим обусловлены и художественные средства: различного рода параллели, сопоставления поступков, действий персонажей с житейскими случаями и явлениями. Возьмем, к примеру, басню «Лукерья» (1918). Рисуется образ женщины-хапуги и лицемерки. Она стремится все прибрать к своим рукам и, присвоив чужое добро, лжет, оправдывается. На справедливые упреки и требования честных односельчан отвечает дерзостью, нагло защищает своих детей и внучат, которые также приучены к воровству.

Цель раскрытия этого образа, как выясняется из концовки басни, разоблачить меньшевиков, которые своим лганьем и лицемерьем могут вогнать в краску даже саму Лукерью.

Подобный принцип раскрытия политической сущности действий меньшевиков и эсеров, положен и в основу других басен («Птицеловы», «Корней», «Митрошкин заяц»). По способу художественной аналогии также раскрываются антисоветские цели в политике международной буржуазии и ее прислужников — оппортунистов II-го Интернационала

(басни «Разбойная жалость», «Господская тень», «Не для чего иного» и др.). Особый интерес представляет басня «Климов конь» (1920). Она не совсем обычная. Оригинальность ее заключается в том, что в ней как бы соединены в одно целое традиционное басенное начало и фельетонно-обличительное содержание. Басня состоит из двух частей. Первая часть описывает, как скупщик краденого богатей Корней увел коня у бедняка Клима. Последний обнаружил кражу и вернул своего коня. Наглый Корней грозится упечь бедняка в тюрьму, но, конечно, безрезультатно. По аналогии с этим житейским случаем во второй части раскрывается вся несостоятельность претензий капиталистических государств к Советскому правительству в связи с его отказом платить царские долги. В концовке басни звучит определенный и категорический вывод: международной буржуазии «нашего добра не видеть, как Корнею не видеть Климова коня».

Д. Бедный создал значительное количество басен и на основе соблюдения единства аллегорической обобщенности и жизненной конкретности художественных образов. Трудолюбивая пчела олицетворяет собой миролюбивый советский народ, а ядовитая змея — агрессивные силы империализма («Пчела»); колючий еж отражает нападение змеи и хорька: так Красная Армия ограждает страну Советов «щетиною стальною» от империалистических хищников («Еж»).

Таким образом, иносказание использовано как средство обобщения и художественного заострения. Характерно, что Д. Бедный аллегорически изображал не только отдельных людей, но и целые классы, их организации, социальные системы.

Басни имеют достоинства реалистических произведений лишь в том случае, если в них изображаются такие представители животного мира, известные черты которых вполне соответствуют подразумеваемым явлениям общественной жизни. Вот почему нельзя брать любого зверя или животного и наделять его любыми свойствами (по прихоти баснописца). Д. Бедный, к сожалению, не всегда строго руководствовался подобными положениями и допускал некоторые отступления. Можно ли, например, считать удачной и соответствующей жизненной правде такое аллегорическое обобщение, если под образом **кабана** подразумевалась Красная Армия («Предусмотрительность» — 1922)? Конечно, нет, если каждому известно, что кабан — тупое и дикое животное, представление людей о нем совсем не эстетическое. В 20-х годах Д. Бедным было написано гораздо меньше басен, чем за пять

предреволюционных лет. Это объясняется тем, что поэт шире использовал другие сатирические жанры, в частности — фельетон, памфлет[1].

Большой популярностью в 20-х годах пользовались басни Ивана Батрака. Еще до революции он начал сотрудничать в газете «Правда». После Октября, в 20-х годах, он был тесно связан с организацией крестьянских писателей (ВОКП) и занимал в ней руководящее положение.

Своим басенным творчеством он так же, как и Д. Бедный, стремился отразить самые существенные явления новой жизни, важнейшие политические события, напряженную борьбу партии, рабочего класса и трудового крестьянства против капиталистических элементов. И действительно, его басни таковы, что в них, как в зеркале, отражаются многие характерные черты эпохи, особенности классовой борьбы и социально-экономических отношений внутри страны в период нэпа, социалистических преобразований в промышленности и сельском хозяйстве. Ив. Батрак по сравнению с Д. Бедным шире использовал не только известные традиционные басенные сюжеты и образы, но раскрыл аллегорическую сущность целого ряда новых явлений живой и неживой природы. Особенно много в его баснях новых, ранее никем не изображенных неодушевленных предметов, вещей.

Так, барабан, отвечая на несправедливые упреки винтовки, подчеркивает свое значение в том, что своим «голосом поющим» тоже служит революции: уснувших будит и подгоняет отстающих. («Барабан и винтовка»). Трактор олицетворяет собой коллективное хозяйство, за которым не угнаться сохе-единоличнице («Соха и трактор»). Фабричная труба с гордостью заявляет о своем преимуществе перед «блистающим» церковным крестом, который служит насестом для ворон. («Фабричная труба»). Комбайн несет крестьянину освобождение от тяжести былого труда («Комбайн и цеп»).

Ив. Батраком созданы новые художественные образы на основе аллегорического обобщения характерных особенностей ряда животных, птиц, насекомых, которые не были затронуты

[1] Нельзя согласиться с утверждением И. Ф. Кузнецова в его кандидатской диссертации «Демьян Бедный — баснописец» (Томский Госуниверситет, 1954) о том, что после Октября Д. Бедный продолжал так же интенсивно, как и до революции, создавать басни. Подобное утверждение тем более вызывает сомнение, так как оно основано на неправомерной оценке многих аллегорических стихотворений, памфлетов и фельетонов, явно ошибочно отнесенных И. Кузнецовым к басенному жанру.

другими баснописцами. Образом саранчи разоблачены лжесоциалисты («Саранча»), образом мокрицы — меньшевики («Мокрица и муравей»); гиена — мещанство («Соловей и гиена»). Во многих традиционных басенных образах воплощено новое содержание, которое зачастую совершенно не противоречит известным человеческим представлениям. Так, волки чаще всего олицетворяют собой кулаков-мироедов, под ослами подразумеваются лодыри и лентяи, отбившиеся от коллектива; прицепившийся к хвосту лисицы рак олицетворяет тех людей, кто в делах выезжает на других, не имея собственных сил («Лиса и рак»). В образе свиньи, пришедшей в бешенство от осколков зеркала, в котором отражается ее облик, разоблачен бюрократ, разгневанный рабселькоровской заметкой («Свинья и зеркало»). Подобных примеров очень много.

Важно подчеркнуть умение баснописца правильно выбирать из мира живой и неживой природы объекты аллегорического изображения типических явлений действительности. При этом, конечно, допускались и некоторые отступления от общего правила, но не они определяют характерные особенности творчества Ив. Батрака. Его высокое художественное мастерство проявилось в **исключительной лаконичности** (более присуще, чем Д. Бедному), сценичности басен, большинство которых построено на выразительном диалоге, раскрывающем характерные черты жизненных явлений. Многие басни не имеют традиционной морали-поучения. И в этом нет необходимости, ибо основной иносказательный смысл проясняется поступками и речью самих персонажей, конечным результатом действия. Например, ланцет отвечает шпаге: «Ты человечество лишь губишь, а я его — лечу». («Шпага и ланцет»). В басне «Лига зверей» (1926), разоблачающей агрессивную сущность империалистических государств, политический вывод вложен в уста зайца, олицетворяющего собой малую державу. Если некоторые басни имеют назидательные концовки, то они органически связаны со всей сюжетно-образной структурой, отличаются афористичностью. Ив. Батрак очень требовательно относился к своему творчеству. Почти каждая басня подвергалась неоднократной переделке, автор стремился к наибольшей идейной ясности и определенности, к подлинному художественному совершенству. В личном архиве Л. Л. Черняк (жены Ивана Андреевича Батрака) сохранились тетради с автографами произведений. Изучение автографов, их сличение с текстами басен, опубликованных в печати, показывают, что

многие басни имеют по три-четыре редакции; существенно изменялось идейно-художественное содержание. Так, например, нами обнаружены три редакции басни «Свинья и зеркало». Первоначально под образом «глупой свиньи» подразумевались вообще люди, которых «приводит в бешенство сатира»[1]. Социально-политическая острота обличения отсутствовала. Во втором варианте этот недостаток был в основном устранен. Изображен «свирепый нрав» свиньи, которая «зеркальце в куски клыками разнесла». Мораль басни приобрела уже политическую направленность:

Хавронья так беснуется иная,
Себя в селькоровской заметке увидав.
Сказать боюсь, последствие какое,
Когда бы показать ей зеркало большое[2].

Еще большая политическая острота придана басне концовкой в последней редакции:

Я басню кончить рад.
Так в бешенство нередко
Иной приходит бюрократ
От рабселькоровской заметки[3].

Басенное творчество Ив. Батрака достойно глубокого и всестороннего изучения, чего до настоящего времени, к сожалению, не сделано советскими литературоведами.

В конце 20-х годов советская сатира обогатилась новыми художественными произведениями — сатирической поэмой «День нашей жизни» и пьесой в стихах А. Безыменского «Выстрел». Вокруг них сразу же поднялись споры и обсуждения. Нашлись такие критики, которые обвинили автора в клевете на советскую действительность, даже во вражеской вылазке. Поэт-сатирик был вынужден обратиться с письмом к И. В. Сталину, в котором выражалась просьба разобраться не только в самом содержании произведений, но и в существе возникших литературных споров. Ответ И. В. Сталина гласил: «Читал и «Выстрел» и «День нашей жизни». Ничего ни «мелкобуржуазного», ни «антипартийного» в этих произведениях нет... Их пафос стоит **в заострении вопроса на недостатках** наших аппаратов и в **глубокой вере** в возможность исправления этих недостатков»[4]. (Подчеркнуто мною — А. Г.).

---

[1] Личный архив Л. Л Черняк. Тетрадь пятая, стр. 13.
[2] Личный архив Л. Л. Черняк. Тетрадь шестая, стр. 4.
[3] Ив. Батрак. Басни. Изд-во «Московское товарищество писателей». М., 1933, стр. 149.
[4] И. В. Сталин. Собр. соч., т. 12, стр. 200.

В пьесе А. Безыменского «Выстрел» срывалась фальшивая маска с проходимца и бюрократа Пришлецова, директора трамвайного парка. Вместе с ним разоблачался и другой чуждый советскому обществу тип — случайно ставший секретарем партийной организации некий Гладких.

А. Безыменский долго и упорно работал над пьесой, тщательно отшлифовывал ее язык, внес существенные композиционные изменения, оттачивал средства сатирического заострения. Так, в последнем варианте пьесы значительно усилены по своей сатирической выразительности монологи Пришлецова, Гладких. Например, поучение, с которым обращается Гладких к своему секретарю Дунде, раскрывает более подробно и выпукло бюрократические методы руководства. Введены совершенно новые высказывания о том, как надо «казаться беспристрастным», готовить собрания, выступающих, сбивать вопросами несогласных, преследовать людей за критику.

Сцена, рисующая ход партийного собрания (4-е действие, картина восьмая), стала еще более яркой, сатирически заостренной. Введены новые реплики и выражения, характеризующие партийцев, изворотливость Пришлецова.

Некоторые изменения внесены в последний монолог Пришлецова (после его разоблачения, действие пятое, картина одиннадцатая). В этом монологе более рельефно раскрываются подлое нутро вражеского типа, его коварные замыслы и приемы. Афористичнее стали высказывания ряда действующих лиц. Например, в первом варианте (действие первое, картина третья) слесарь Зеленков, осуждая бюрократизм, говорил: «Все совещания у нас густою обросли коростой»[1]. Но сила сатирического обличения стала большей в последнем варианте пьесы. Вместо этих слов имеется такое образное и острое выражение: «Вся канцелярия у нас больна бумажною коростой»[2]. Другой слесарь Райдрук дополняет это разоблачение еще более кратким, но очень метким выражением: «Губя мильон, жалеют грош». (стр. 208). Финал пьесы последнего варианта наиболее оптимистический , выражает наступательный дух рабочего коллектива.

Для выяснения вопроса о сатирическом заострении в советской поэзии 20-х годов немалый интерес представляет рассмотрение пародийного творчества.

---

[1] А. Безыменский. Выстрел. Госиздат, М. Л., 1930, стр. 36.

[2] А. Безыменский. Книга сатиры. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. Изд. СП,, М., 1956, стр. 208. Дальнейшие ссылки на эту книгу.

Литературная пародия в русской литературе имеет свою давнюю историю. Истоки ее коренятся в русском фольклоре (в народных песнях, сказках и былинах), в русской литературе XVII—XVIII вв.[1] В XIX в. стихотворную пародию мы находим в творчестве Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Добролюбова, поэтов «Искры» — Вас. Курочкина, Д. Минаева и др. В начале XX века удачные пародии на поэтов-символистов писал А. А. Измайлов.

Пародия — сатирический жанр, основная цель ее — высмеять или ложное литературное направление или порочное идейно-художественное содержание творчества писателей и поэтов, их отдельных произведений. Путем резкого заострения, концентрации ошибочных и порочных элементов подлинных произведений в одном, органически цельном пародийном произведении достигается чрезвычайно рельефное изображение, вызывающее смех, реакцию осуждения. Художественное заострение в пародии доводится до крайностей, до шаржа и карикатуры, порой до бессмыслицы и нелепости. Применяются резкие противопоставления, контрасты возвышенного и низкого, серьезного и смешного, самой причудливой формы гиперболы. В нашем литературоведении различаются две разновидности пародий: **собственно пародию** и так называемый **«перепев».** Первый вид пародий в общих чертах охарактеризован нами выше. Второй же вид пародии («перепев») — это замена серьезного содержания какого-либо известного произведения крупного писателя, популярной песни и т. п. — содержанием ироническим, сатирическим. По существу известная литературная форма используется для нового сатирического содержания. «Перепевы» чаще всего предназначены для разоблачения каких-либо отрицательных общественных явлений и событий. Широко использовал пародию — «перепев» Н. А. Добролюбов. Так, например, он создал цикл «Неаполитанских» и «Австрийских» стихотворений, в которых разоблачались реакционеры, защитники старого монархического строя. Автором стихов объявлялся некий австрийский поэт Яков Хам (вымышленное имя), а переводчиком его некий К. Лилиеншвагер (тоже вымышленное имя). По своей внешней форме пародировались стихи русских поэтов кон-

[1] Вопрос об истории русской литературной пародии освещен в трудах В. П. Адриановой — Перетц: «Очерки по истории русской сатирической литературы XVIII в.». М.—Л., 1937 г., «Образцы общественно-политической пародии XVIII — нач. XIX вв.» В кн. ин-та литературы Ленинградского отд. древне-русской литературы, 1936 г., Л.

сервативной идеологии, а содержание носило исключительно политический характер. Много подобных пародий мы находим в творческом наследии Д. Минаева.

Пародиями — «перепевами» широко пользовались и В. Маяковский и Д. Бедный. Так, в 4-й главе поэмы «Хорошо!» Маяковский разоблачает лидера кадетской партии П. Н. Милюкова и правую социал-демократку Е. Д. Кускову с помощью пушкинских стихов из «Евгения Онегина». Сцена ночного разговора няни с Татьяной Лариной модифицируется для показа в комическом плане беседы врагов революции. Милюков — «усастая няня» утешает мадам Кускову, влюбленную в Керенского. В 3-й главе поэмы сатирический портрет Керенского нарисован с применением ритма стихотворения Лермонтова «Воздушный корабль».

Стихотворение «Маруся отравилась» построено на пародийной имитации ритма и лексики мещанского романса, чем достигается резкое высмеивание обывательских нравов и вкусов.

Д. Бедный очень часто использовал в своем творчестве мотивы различных фольклорных и известных литературных произведений для разоблачения внешних и внутренних врагов, высмеивания отрицательных явлений жизни. Например, «Каинская элегия (Декламация Ллойд-Джорджа)» целиком построена на пародировании стихотворения Лермонтова «И скушно и грустно...».

Одного из ярых врагов Советской России, бывшего московского фабриканта Жиро, эмигрировавшего за границу, Д. Бедный высмеял в стихотворении «Жиро-чудак» (1921) с помощью ритмики и иногации стихов Беранже. Зачинщики антипартийных дискуссий были высмеяны в стихотворении «Как это началось» (1924). Его ритм, лексика основаны на пушкинских стихах из «Евгения Онегина».

В борьбе с недостатками культуры и быта нередко применял пародию — «перепев» сатирический журнал «Крокодил». Удачной, например, можно считать пародию Мих. Пустынина «Любопытный», построенную на использовании темы и лексики басни И. А. Крылова. В ней обличены и высмеяны формалистические трюкачества в некоторых советских театрах. («Крокодил» № 5, 1924 г.).

В те годы с литературными пародиями выступали многие поэты, но особую популярность завоевал Александр Григорьевич Архангельский (1889—1938). С 1922 года он начал печататься в «Крокодиле», работал в «Крестьянской газете»,

сотрудничал в сатирическом журнале «Лапоть» (с 1924 года). Первая книга его литературных пародий вышла в 1927 году (в издании ж. «Огонек»). И все дальнейшее свое творчество А. Архангельский посвятил этому сатирическому жанру. Его пародии отличаются исключительной остротой и страстностью **обличения** всего враждебного и политически вредного в советской литературе, **осмеяния** недоброкачественных произведений. Он сосредоточивал главное внимание на разоблачении идейно-художественных пороков и срывов в творчестве отдельных писателей и поэтов. Так, нередко в печати появлялись произведения «крестьянских» поэтов, основным недостатком которых было отсутствие правильного понимания политики Коммунистической партии, происходящих в советской деревне событий. Пародия А. Архангельского в обобщенном виде рисует политическую дряблость «крестьянской» поэзии:

Помогите, братцы!
Больше нету мочи!
Я — полукрестьянин,
Я — полурабочий.
Справа — рожь густая,
Цветики, природа,
Слева — шум моторов,
Мощный гул завода.

(«Раздвоение»)[1]

В записке А. Архангельского обнаружено такое замечание: «Хорошо пародировать всего писателя, а не его очередное произведение»[2]. В этом выражении заложен большой смысл, который сводится к тому, что для пародиста важнее всего глубокое изучение идейно-художественных основ творчества писателя, точное определение его манеры и стиля. В стихах одного из крестьянских поэтов — Петра Орешина — А. Архангельский подметил однообразие эпитетов, скудность метафор, слезливую монотонность. Эти недостатки были сконцентрированы, сгущены и наглядно, выпукло показаны в пародии «Ржаная душа»:

Грудь моя ржаная,
Голос избяной.
Мать моя честная,
Весь я аржаной.

[1] А. Архангельский. Пародии. Изд. «Никитинские субботники», 1929, стр. 22. В дальнейшем ссылки на эту книгу.
[2] ИМЛИ, ф. 9. Инв. 158, л. 3.

Лью ржаные слезы,
Утираю нос.
Синие березы!
Голубой овес!
Сяду я у речки,
Лягу у межи.
Милые овечки!
Васильки во ржи!
От тоски-злодейки
Где найду приют?
Пташки-канарейки
Жалобно поют.

(Пародии, стр. 32).

Как видим, здесь обыгрывается эпитет «ржаной»: соединяется с совершенно чуждыми по смыслу предметами (грудь, слезы); лирическое настроение поэта высмеивается сниженностью образа («утираю нос»), безделием («сяду я у речки, лягу у межи»), неожиданностью восклицаний. И концовка пародии также рассчитана на реакцию смеха: «Эх, сижу ль в избе я, выйду ль на гумно», — такая «идиллическая» картинка и вдруг: «Самому себе я надоел давно!». Ясно, что такой поворот мыслей в сторону саморазоблачения поэта не может не вызвать смеха читателя. А этого как раз и добивается пародист.

На этом же принципе построена и пародия на поэта-пролеткультовца Мих. Герасимова. Его увлеченность (в абстрактной форме) индустриальным трудом, грохотом машин и т. п. Архангельский высмеивает в пародии «Железное желе». Она вся построена на нелепейших, гипертрофированных метафорах и эпитетах («лоб — стальной», «нос — чугунный», «мозг — железистая печь», «мозолистая речь» и т. д.). В основном обыгрывается эпитет «железный». Конечно, все это **по форме** выходит за пределы реального, но так как раскрывается **абстрактная сущность** поэзии пролеткультовца, то связь с действительностью налицо. Таким образом, художественное заострение в пародии — самое важное и неотъемлемое свойство.

В пародиях Архангельского высмеяны словесные и формалистические трюкачества поэтов В. Каменского, С. Кирсанова, И. Сельвинского («Шарабарь, Емеля», «Алэ-оп!», «Йехали да йехали»). Аполитичная поэзия Б. Пастернака, основанная на недомолвках, недосказанности, игре словесных

ассоциаций, идеалистичная по своему содержанию разоблачена в пародии «Сроки».

Насколько правильно определил Архангельский основной порок поэзии Б. Пастернака и предугадал его дальнейшую судьбу, можно судить по двум заключительным строфам, которыми выражены мысли и настроения пародируемого поэта:

Не буду бить в набат,
Не поглядевши в святцы,
Куда ведет судьба,
Пойму лет через двадцать.
И под конец, узнав,
что я уже не в шорах,
Я сдамся тем, кто прав,
Лет, видно, через сорок[1].

Между прочим, и до сих пор остается в силе эпиграмма Архангельского:

Все изменяется под нашим зодиаком,
Но Пастернак остался Пастернаком[2].

А. Архангельский очень взыскательно относился к поэтическому творчеству, резко осуждал и высмеивал не только плохие произведения — оригиналы, но и неудачные, пресные и скучные пародии.

Упрекая своего собрата по профессии Михаила Пустынина за снижение требовательности к самому себе, в одном из писем к нему он указывал: «Поэта, имеющего бездну серьезных политических ошибок, заслуживающего действительно злых эпиграмм и пародий, ты многократно пародируешь, используя опять-таки только форму стиха, причем стиха для Сельвинского не типичного, пародируешь пресно и скучно. Пародийный жанр превращается в штамповочный... К этому ли мы стремимся?»[3].

Сам Архангельский очень серьезно относился к своему делу, тщательно отшлифовывал свои пародии, работал над каждой из них упорно и долго. В 1927—1932 гг. он в среднем создавал не более одной пародии в месяц и считал, что работает «не так уж лениво»[4].

---

[1] А. Архангельский. Избранное. Пародии, эпиграммы, сатира, изд., ГИХЛ., М., 1946, стр. 51.

[2] Там же, стр. 193.

[3] А. Архангельский. Письмо к М. Я. Пустынину. М., дата не указана, 1937 г. ИМЛИ, ф. 9, инв. 303, л. 2.

[4] А. Архангельский сам определил количество выпускаемой «продукции», о чем говорится в его письме к жене от 23.II-36 г. Крым, Кореиз, санаторий «Горное солнце». ИМЛИ, ф. 9, инв. 248. стр. 2—3.

Как поэт-пародист оттачивал и «заострял» слово, показывает знакомство с сохранившимися черновыми набросками и вариантами отдельных глав и строф пародии-романа «Евгений Онегин в Москве»[1].

Глава тринадцатая посвящена критике театрального репертуара. Начало третьей строфы в автографе-черновике дословно воспроизводило пушкинские строки: «Уж небо осенью дышало... Короче становился день» (из строфы сороковой, главы четвертой романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Но такое воспроизведение не имело пародийной остроты. Поэтому Архангельский по-своему переделывает эти строки и сразу же проникает в театральный мир:

Уж осень пьесами дышала,
Аншлажным становился день,
Уж Мейерхольда окружала
Лесов реконструктивных сень[2].

Эти же строки вошли в окончательный текст пародии. Для подчеркивания отсутствия в репертуаре театров современных пьес был введен необычный эпитет, образованный из фамилий Шекспира, Шиллера и Островского. Им и определялся характер репертуара. Невыразительная, без комической окраски черновая строка: «А там Успенский и Островский»[3] была выброшена и заменена другой: «Там тот же Шиллекспиростровский». Такой же принцип сатирического осмеяния применен и в критике однообразия музыкальных радиопередач:

Хоть было множество фамилий,
Но распознали б вы едва ль —
Где Давиденко, где Коваль.
Все одинаковыми были
Поди, отличье укажи
У Шехтерденковальберджи![4]

Архангельский особое внимание обращал на новизну и комическую окраску эпитетов, сравнений, метафор, образовывал такие неологизмы, которые усиливали сатирическое осмеяние отрицательных явлений. «Быт недодавленных мокриц» — так бичуется мещанство; «Скорострельные пьесодеи», «драмоделы» и «пьесоносцы», «архилирические поэты» и «таратористые»

[1] Произведение написано в соавторстве с Мих. Пустининым и печаталось в 1932 г. в газ. «Вечерняя Москва».
[2] ИМЛИ, ф. 9, инв. 38, стр. 3.
[3] Там же, стр. 5.
[4] Так образована одна нарицательная фамилия из ряда фамилий советских композиторов (Шехтер, Давиденко, Коваль, Чемберджи), ф. 9, инв. 42, л. 17.

стишки—эти и другие эпитеты характеризуют отрицательные явления в литературе; «Полезны ль кроликам удавы» — инсценированный доклад, санпесня «Руки мой!» — вот содержание эстрадного искусства; «Поехать **пляжиться** в Сухум» (подчеркнуто мною — А. Г.), **«аншлажный** день», **«самопоединок»** и много других вновь образованных слов с оттенком юмора. «Зачеркнута картина лета багряным осени мазком» — такова пародийная, юмористическая окраска развернутой метафоры. Пародии А. Архангельского насыщены искрящимся остроумием, умным и разящим смехом. Но они не только смешили, но и учили серьезно относиться к писательскому ремеслу.

В 20-х годах начали пародийное творчество поэты Арго и С. Швецов. Некоторые их пародии заслуживают высокой оценки. Особенно выделяются пародии Арго на Эдуарда Багрицкого («Дума про Эдуарда»), на Веру Инбер («Манон Леско и я»), на Джека Алтаузена («Небритый энтузиаст»); пародии С. Швецова: «Кулацкий лирик», «Баллада о пекаре» (пародия на «локальность» конструктивистов), «Ответ» (пародия на Ивана Молчанова) и другие.

Изучение пародийного творчества советских поэтов 20-х годов показывает исключительное значение сатирического заострения, основанного на применении различных художественных средств и приемов. Без художественного заострения пародия как своеобразный вид литературной критики просто немыслима. Если литературная пародия и никого не исправит, то, по крайней мере, как говорил Н. Добролюбов, облегчит путь будущему таланту, избавит его от напрасных метаний из стороны в сторону.

* * *

Вопрос о художественном заострении в поэзии нами, в известной степени, раскрыт на материале творчества советских поэтов 20-х годов, особенно Д. Бедного и В. Маяковского. Художественное заострение и его средства в советской поэзии 20-х годов характеризуется наиболее выпуклым и ярким отражением самых существенных сторон и явлений революционной эпохи, периода становления новых социально-экономических отношений. Средствами художественного заострения поэзия 20-х годов отразила жизнь в ее типических чертах, обусловленных социалистическими преобразованиями и коренными изменениями в психике и сознании советских людей.

В русской советской поэзии 20-х годов художественное заострение неразрывно связано с коммунистической партийностью и народностью. Большинство поэтов выражало мысли, чувства и переживания советских людей, со всей силой партийной страстности и верности в служении трудовому народу, во имя осуществления коммунистического идеала.

Творчество советских поэтов 20-х годов, особенно Д. Бедного и В. Маяковского, открыло широкие перспективы дальнейшего развития поэзии социалистического реализма. Их богатейший опыт учит тому, что наша литература призвана всесторонне отражать жизнь, не допускать отступлений от основополагающих ленинских принципов партийности искусства, художественного метода социалистического реализма.

Правдивое, исторически-конкретное отражение действительности в ее революционном развитии с позиций коммунистического идеала — вот основная задача, которая поставлена перед нашими писателями и поэтами самой жизнью, новыми историческими условиями. Основное призвание советской литературы — создавать типические образы положительных героев, отражающих глубокую сущность борьбы советского народа за построение коммунизма. Но в то же время наши писатели и поэты обязаны своевременно обнаруживать в жизни и отражать художественными средствами то, что мешает общественному развитию и коммунистическому строительству.

«Правдивое освещение жизни общества, народа в произведениях литературы и искусства предполагает показ как положительных, светлых и ярких сторон социалистической действительности, составляющих ее основу, так и критику недостатков, вскрытие и осуждение отрицательных явлений, тормозящих наше поступательное движение вперед»[1].

Для всех советских писателей и поэтов, в том числе и сатириков, основополагающим являются решения XX и XXI съездов КПСС, ряд выступлений Н. С. Хрущева перед деятелями искусства и литературы, подчеркивающие, что надо твердо стоять на партийных позициях и правильно оценивать встречающиеся в жизни отрицательные явления, отражать их в своих произведениях без всякой тени злорадствования, не с целью «охаять, очернить наши советские порядки», а для того, чтобы помочь партии и народу устранить недостатки и успешно строить новое, коммунистическое общество.

[1] Н. С. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. Госполитиздат, М., 1957, стр. 25.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

СОДЕРЖАНИЕ:

стр.

А. С. Галявин — О художественном заострении в русской советской поэзии 20-х годов. 3

Технический редактор **С. Е. Сумин.**

Корректор **В. А. Крестовская.**

ЗМ02405 Заказ 2292. Тираж 500.
Форма бумаги 60x84$^{1}/_{16}$. Объем 3$^{1}/_{4}$ печатн. листов.
Подписано к печати 8.X-60 г. Цена 2 р. 30 к.
г. Сызрань, тип. «Кр. Октябрь» С 1.I-61 г. цена 23 коп.

Цена 2 р. 30 коп.
С 1.I-61 г. цена 23 коп.